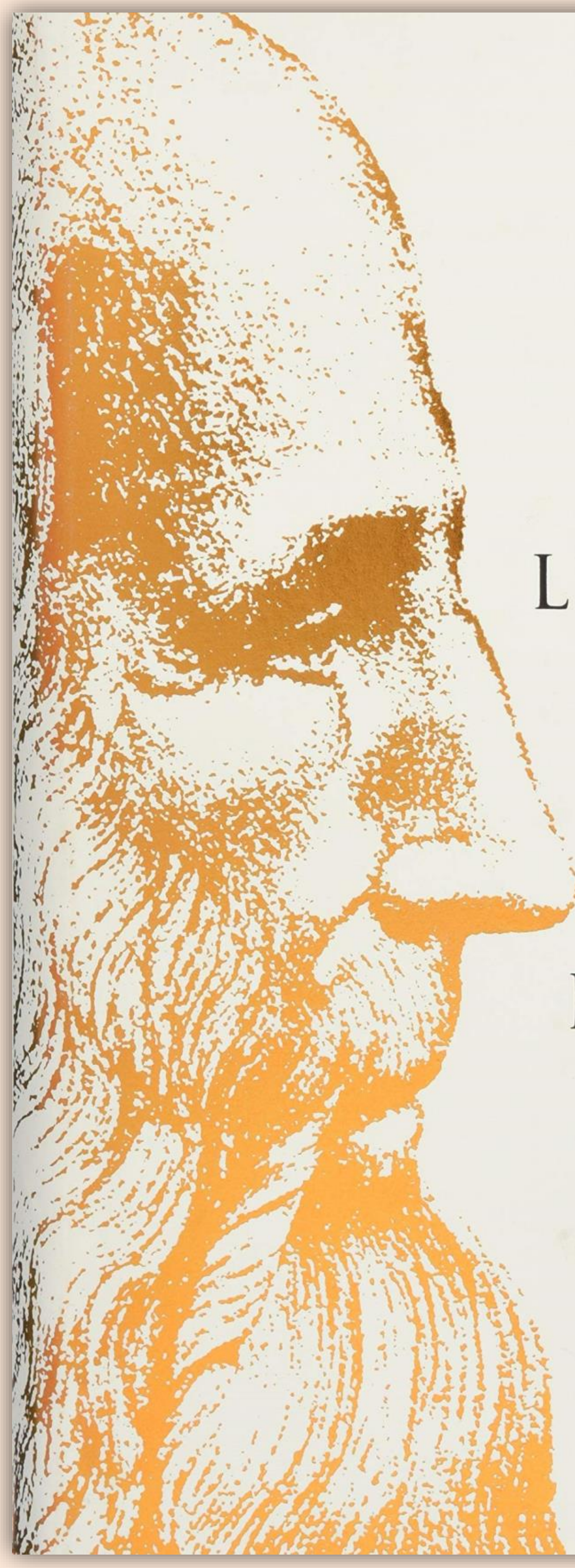


LEONARDO DA VINCI

TIỂU SỬ

WALTER ISAACSON

LỜI CẢM ƠN

Marco Cianchi đã đọc và tham vấn chuyên môn cho bản thảo cuốn sách này, đưa ra rất nhiều đề xuất, hỗ trợ phần dịch thuật, làm người dẫn đường của tôi trên đất Ý. Là một giáo sư tại Học viện Nghệ thuật Accademia di Belle Arti tại Florence, ông có bằng lịch sử nghệ thuật của các trường đại học Florence và Bologna, ông là người cộng tác lâu năm với Carlo Pedretti, tác giả của rất nhiều cuốn sách, trong đó có **Le macchine di Leonardo** (Các thiết bị cơ khí của Leonardo, Becocci, 1981), **Leonardo**, **L Dipinti** (Leonardo, một họa sĩ, Giunti, 1996), và **Leonardo**, **Anatomia** (Leonardo, Giải phẫu học, Giunti, 1997). Ông đã trở thành một người bạn thú vị.

Juliana Barone tại trường Birkbeck thuộc Đại học London, cũng là người đọc và tham vấn chuyên môn cho rất nhiều phần trong bản thảo. Bà đã viết luận văn tiến sĩ về Leonardo tại Oxford, tác giả của các cuốn sách **Leonardo**: **The Codex Arundel** (Leonardo: Sổ tay Codex Arundel, Thư viện Anh, 2008), **Studies of Motion**: **Drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus** (Các Nghiên cứu về Chuyển động: Các hình vẽ của Leonardo trong Sổ tay Codex Atlanticus, De Agostini, 2011), **The Treatise on Painting** (Lý thuyết hội họa, De Agostini, 2014), các cuốn sách sắp xuất bản **Leonardo**, **Poussin and Rubens** (Leonardo, Poussin và Rubens) và **Leonardo in Britain** (Leonardo ở Anh quốc).

Tôi được giới thiệu tới Tiến sĩ Barone thông qua Martin Kemp, giáo sư lịch sử nghệ thuật danh dự của Đại học Oxford, đồng thời là một trong số các học giả xuất sắc về Leonardo trong thời đại chúng ta. Hơn năm mươi năm qua, ông đã là tác giả và đồng tác giả của hơn bảy mươi hai cuốn sách và bài báo học thuật về Leonardo, ông đã dành cho tôi khoảng thời gian dễ chịu tại Trường Trinity, Đại học Oxford, chia sẻ với tôi các kết quả nghiên cứu của ông và bản sơ thảo cuốn sách mà ông là đồng tác giả mang tên **Mona Lisa**: **The People and the Painting** (Mona Lisa: Nhân vật và Tác phẩm, Oxford University Press, 2017), cùng vô số thư điện tử tham vấn ông về rất nhiều vấn đề khác nhau.

Frederick Schroeder, giám tuyển cuốn **Sổ tay Codex Leicester** cho Bill Gates, và Domenico Laurenza, tác giả của rất nhiều cuốn sách về kỹ thuật cơ khí và các phát minh của Leonardo, đã đọc các phần viết về cuốn Codex

Leicester và cung cấp cho tôi các phần dịch cập nhật nhất do chính họ thực hiện, dự kiến sẽ được xuất bản vào năm 2018. David Linley đã đưa tôi tới Lâu đài Windsor để xem các bức vẽ của Leonardo tại đó và giới thiệu tôi với giám tuyển, đồng thời là một học giả về Leonardo, Martin Clayton.

Các học giả nghiên cứu về Leonardo khác, cùng các giám tuyển đã đọc các phần khác nhau của bản thảo, giúp tôi tiếp cận các bộ sưu tập, hỗ trợ tôi và đóng góp ý kiến cho cuốn sách bao gồm Luke Syson, trước đây từng làm việc tại Bảo tàng Quốc gia London và giờ đây tại Bảo tàng Nghệ thuật Metropolitan, thành phố New York; Vincent Delieuvin và Ina Giscard d'Estaing của Bảo tàng Louvre; David Alan Brown của Phòng trưng bày Nghệ thuật Quốc gia tại thủ đô Washington; Valeria Poletto tại Phòng trưng bày Gallerie dell'Accademia tại Venice; Pietro Marani của trường Đại học Bách khoa Milan (Politecnico di Milano); Alberto Rocca tại Thư viện Ambrosiana ở Milan; Jacqueline Thalmann của trường Christ Church, Oxford. Nhóm Getty Images, dẫn đầu là Dawn Airey, đã coi cuốn sách này là một dự án đặc biệt; nhóm giám sát quá trình thu thập hình ảnh cho cuốn sách gồm có David Savage, Eric Rachlis, Scott Rosen, Jill Braaten. Tại Viện Aspen, xin gửi lời cảm ơn sâu sắc của tôi tới Pat Zindulka, Leah Bitounis, Eric Motley, cùng các đồng nghiệp và thành viên hội đồng vô cùng rộng lượng khác.

Toàn bộ các cuốn sách của tôi trong vòng hơn ba thập kỷ qua đã được Simon & Schuster xuất bản, đó là bởi đội ngũ của nhà xuất bản là những tài năng xuất sắc: Alice Mayhew, Carolyn Reidy, Jonathan Karp, Stuart Roberts (những người đã chăm nom cuốn sách này cùng các hình ảnh minh họa cho nó), cùng Richard Rhorer, Stephen Bedford, Jackie Seow, Kristen Lemire, Judith Hoover, Julia Prosser, Lisa Erwin, Jonathan Evans, và Paul Dippolito. Trong toàn bộ sự nghiệp viết lách của tôi, Amanda Urban đã là người đại diện, tư vấn, một cố vấn khôn ngoan và một người bạn. Strobe Talbott, đồng nghiệp của tôi từ khi tôi gia nhập tờ **Time** năm 1979, đã đọc bản thảo của tất cả các cuốn sách mà tôi viết, bắt đầu với **The Wise Men** (Những người khôn ngoan), cho tôi những bình luận sắc bén, cũng như nhiệt thành động viên tôi; khi cả hai chúng tôi đã cùng rẽ vào ngã cuối của con đường sự nghiệp, tôi vẫn nâng niu những ký ức mà chúng tôi đã có cùng nhau từ những thuở ban đầu.

Như thường lệ, xin dành lời cảm tạ lớn nhất tới vợ tôi, Cathy, và con gái chúng tôi, Betsy, hai con người hiểu biết, thông minh, luôn khích lệ và vô cùng yêu thương.

Xin cảm ơn.

CÁC NHÂN VẬT CHÍNH

Cesare Borgia (khoảng 1475 – 1507). Chiến binh người Ý, con ngoài giá thú của Giáo hoàng Alexander VI, nhân vật trong cuốn sách **Quân vương** của Machiavelli, Leonardo làm việc dưới trướng người này trong một thời gian ngắn.

Donato Bramante (1444 – 1514). Kiến trúc sư, bạn của Leonardo ở Milan, người thiết kế các công trình: Nhà thờ chính tòa Milan, Nhà thờ chính tòa Pavia, và Vương cung thánh đường Thánh Peter ở Vatican.

Caterina Lippi (khoảng 1436 – 1493). Cô gái nông dân mồ côi ở một làng gần Vinci, mẹ của Leonardo; sau này kết hôn với Antonio di Piero del Vaccha, còn được gọi là Accattabriga.

Charles d'Amboise (1473 – 1511). Thống đốc người Pháp của Milan từ năm 1503 đến 1511, nhà bảo trợ của Leonardo.

Beatrice d'Este (1475 – 1497). Xuất thân từ gia đình quyền quý nhất ở Ý, kết hôn với Ludovico Sforza.

Isabella d'Este (1474 – 1539). Chị gái của Beatrice, Hầu tước phu nhân Mantua, từng cố nài xin Leonardo vẽ chân dung mình.

Francesco di Giorgio (1439 – 1501). Nghệ sĩ – kỹ sư – kiến trúc sư, làm việc cùng Leonardo trong công trình thiết kế đăng lầu cho nhà thờ chính tòa Milan, cùng ông đi tới Pavia, người dịch tác phẩm của Vitruvius đồng thời vẽ một phiên bản người Vitruvius.

Francis I (1494 – 1547). Vua Pháp từ năm 1515, nhà bảo trợ cuối cùng của Leonardo.

Giáo hoàng Leo X, Giovanni de' Medici (1475 – 1521). Con trai của Lorenzo de' Medici, được bầu làm Giáo hoàng vào năm 1513.

Louis XII (1462 – 1515). Vua Pháp từ năm 1498, chiếm đóng Milan năm 1499.

Niccolò Machiavelli (1469 – 1527). Nhà ngoại giao và tác gia người Florence, được phái đến tiếp kiến Cesare Borgia và trở thành bạn của Leonardo vào năm 1502.

Giuliano de' Medici (1497 – 1516). Con trai của Lorenzo, em trai của Giáo hoàng Leo X, nhà bảo trợ của Leonardo ở Rome.

Lorenzo "Kiệt xuất" của nhà Medici (1449 – 1492). Nhà ngân hàng, nhà bảo trợ nghệ thuật, nhà cầm quyền thực sự của Florence từ năm 1469 cho đến khi qua đời.

Francesco Melzi (khoảng 1493 – khoảng 1568). Xuất thân từ một gia đình quý tộc ở Milan, gia nhập nhà Leonardo vào năm 1517, sau này trở thành con trai và người thừa kế hợp pháp của ông.

Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564). Nhà điêu khắc người Florence đồng thời là kỳ phùng địch thủ của Leonardo.

Luca Pacioli (1447 – 1517). Nhà toán học, giáo sĩ người Ý và là bạn của Leonardo.

Piero da Vinci (1427 – 1504). Chưởng khế người Florence, cha của Leonardo nhưng đã không cưới mẹ của Leonardo, sau này có mười một đứa con với bốn người vợ chính thức.

Andrea Salai, tên khai sinh là Gian Giacomo Caprotti da Oreno (1480 – 1524). Trở thành gia nhân của Leonardo khi mười tuổi và được đặt biệt hiệu là Salai, nghĩa là "Con Quỷ Nhỏ".

Ludovico Sforza (1452 – 1508). Nhà cầm quyền thực sự của Milan từ năm 1481, Công tước Milan từ năm 1494 cho đến khi bị người Pháp trục xuất vào năm 1499, nhà bảo trợ của Leonardo.

Andrea del Verrocchio (khoảng 1435 – 1488). Nhà điêu khắc, thợ kim hoàn, nghệ sĩ người Florence, Leonardo đã học và làm việc tại xưởng của ông từ năm 1466 tới năm 1477.

TIỀN TỆ Ở Ý NĂM 1500

Ducat là đồng tiền vàng của Venice. Florin là đồng tiền vàng của Florence. Cả hai đều chứa 3,5 gram vàng, tương đương khoảng 138 đô la Mỹ theo thời giá năm 2017. Một ducat hay florin bằng xấp xỉ 7 lire hay 120 soldi, đều là những đồng tiền bạc.

CÁC GIAI ĐOẠN CHÍNH TRONG CUỘC ĐỜI LEONARDO

Vinci: 1452 – 1464

Florence: 1464 – 1482

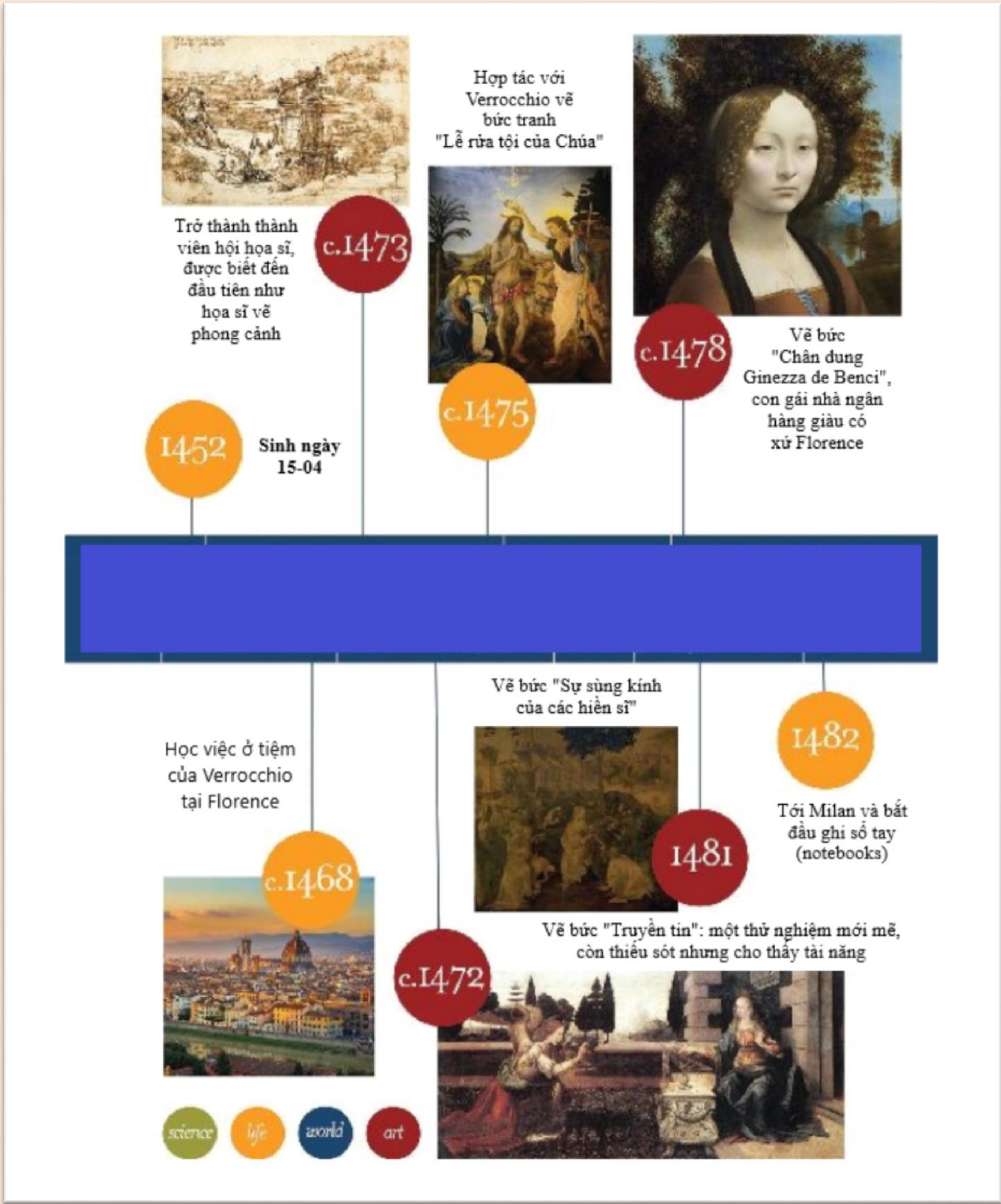
Milan: 1482 – 1499

Florence: 1500 – 1506

Milan: 1506 – 1513

Rome: 1513 – 1516

Pháp: 1516 – 1519



1452
Sinh ngày 15-04
c.1468
Học việc ở tiệm của Verrocchio tại Florence
c.1472
Vẽ bức "Truyền tin": một thử nghiệm mới mẽ, còn thiếu sót nhưng cho thấy tài năng
c.1473
Trở thành thành viên hội họa sĩ, được biết đến đầu tiên như họa sĩ vẽ phong cảnh
c.1475
Hợp tác với Verrocchio vẽ bức tranh "Lễ rửa tội của Chúa"
c.1478
Vẽ bức "Chân dung Ginezza de Benci", con gái nhà ngân hàng giàu có xứ Florence
1481
Vẽ bức "Sự sùng kính của các hiền sĩ"
1482
Tới Milan và bắt đầu ghi sổ tay (notebooks)
science
life
world
art



Vẽ bức
"Lady with an Ermine"



Vẽ tỷ lệ
De divina
của Pacioli

1496

Mô hình
tượng ngựa
bằng đất sét
được trưng bày
ở Milan

1493





1498

Cố gắng đầu tiên
chế tạo cỗ máy
biết bay

Nghiên cứu
giải phẩu và
kiến trúc

1489

c.1490



"Vitruvian Man; Feast of Paradise"
quà tặng cho lễ cưới
cháu trai công tước;
Salai tới sống với Leonardo

1483



Được ủy quyền
cùng anh em
nhà de Predis
vẽ bức
"Virgin of the Rocks"

Bắt đầu vẽ bức
"The Last Supper"
ở nhà kho tu viện
Santa Maria delle Grazie

1495



1499

Rời Milan

1503



Trờ về Florence, bắt đầu vẽ "Mona Lisa" và tiếp tục vẽ nó trong quảng đời còn lại

1505

Nghiên cứu cách bay của chim; cố gằng lần thứ hai để bay nhưng thất bại; đấu tranh để vẽ "Cuộc chiến của Anghiari" nhưng bị ủy ban Florence từ chối nên không hoàn thành



1502





Bắt đầu làm việc cho Cesare Borgia như một kỹ sư quân sự

1506

Trở lại Milan

1507

Làm họa sĩ và kỹ sư cho Louis XII

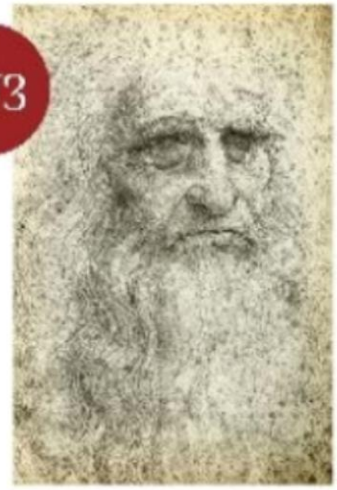
c.1508





Sống xen kẽ thời gian
tại Milan và Florence;
nghiên cứu máy thủy lực,
thiết kế tượng Trivulzio;
vẽ bức tranh thứ hai
"Virgin of the Rocks"

1513



Tới Rome,
vẽ "Biểu tượng Turin",
có thể là một bức tự họa
chân dung của chính Leonardo

1509





Theo đuổi
nghiên cứu về
giải phẫu và
thủy lực

Viếng thăm Parma và Florence;
Phác thảo hệ thống thoát nước
Pontine Marshes

1514



1516

Tới Amboise
như khách mời
của Francis I

1519

Chết ngày 2-5

TÔI CÒN CÓ THỂ VẼ

Quanh quãng thời gian khi vừa bước qua cái dấu mốc đáng sợ của tuổi ba mươi, Leonardo da Vinci đã viết một lá thư gửi cho vị quân vương của công quốc Milan, kể những lý do khiến ông xứng đáng có được một công việc trong triều đình. Khi ấy, ở thành Florence quê nhà, ông đã có chút thành công khiêm tốn trong vai trò một họa sĩ nhưng lại không thể hoàn thành các đơn đặt hàng vẽ tranh và đang tìm kiếm những chân trời mới. Trong mười đoạn đầu tiên của lá thư, ông giới thiệu kiến thức về cơ khí của mình, trong đó có khả năng thiết kế cầu, đường vận tải thủy, đại bác, các loại xe bọc thép và các tòa nhà lớn. Chỉ đến cuối cùng, đoạn thứ mười một, ông mới bổ sung thêm mình cũng là một nghệ sĩ. “Cũng tương tự như vậy trong lĩnh vực hội họa, tôi có thể vẽ mọi thứ,” ông viết[1].

[1] Codex Atl., 391r-a/1082r; Notebooks/J. P. Richter, 1340. Thời điểm ra đời bức thư được đề cập trong Chương 14. Chỉ có một bản nháp ông viết trong sổ tay là còn đến ngày nay, bản cuối cùng ông gửi đi không còn nữa.

Vâng, đúng là ông có thể. Sau này ông đã sáng tạo nên hai tác phẩm hội họa nổi tiếng nhất trong lịch sử, **Bữa tối cuối cùng và Mona Lisa**. Nhưng trong thâm tâm, ông vẫn luôn cho mình là môn đồ không kém nhiệt thành của khoa học và kỹ thuật. Với niềm say mê vừa vui thú vừa ám ảnh, ông đã theo đuổi những nghiên cứu đột phá về giải phẫu, hóa thạch, các loài chim, quả tim người, các thiết bị bay, quang học thị giác, thực vật học, địa lý, dòng chảy của nước và vũ khí. Bởi vậy, ông đã trở thành hình mẫu tiêu biểu của một Con người Phục hưng, một niềm cảm hứng cho tất cả những ai tin rằng “hằng hà sa số các công trình của tự nhiên,” như ông gọi nó, được dệt lại với nhau trong một thể thống nhất chứa đầy những mẫu hình tuyệt đẹp.[2] Khả năng kết nối nghệ thuật và khoa học, kết tinh ở bức vẽ một người đàn ông với các tỷ lệ cân đối hoàn hảo, đang dang rộng chân tay bên trong một hình tròn và một hình vuông, còn gọi là **Người Vitruvius**, đã khiến ông trở thành thiên tài sáng tạo nhất trong lịch sử nhân loại.

[2] Kemp Leonardo, vii, 4; đề tài của Kemp trong công trình này cũng như các công trình khác của ông, chính là những mẫu hình thống nhất ẩn sau những nghiên cứu đa dạng của Leonardo.

Ở ông, những khám phá khoa học giúp làm giàu thêm nghệ thuật. Ông tách bỏ lớp da thịt trên mặt các tử thi, chỉ ra các múi cơ khiến đôi môi chuyển động, rồi vẽ nên nụ cười đáng nhớ nhất thế giới. Ông nghiên cứu sọ người, vẽ các hình nhiều lớp thể hiện xương và răng, rồi truyền tải lên tranh cơn đau đớn tột độ về thể xác trong bức **Thánh Jerome ở chốn hoang vu**. Ông khám phá các nguyên tắc toán học trong quang học thị giác, chỉ ra đường đi của các tia sáng chiếu vào giác mạc, rồi tạo nên những ảo ảnh kỳ diệu về sự thay đổi phối cảnh trên bức tranh tường **Bữa tối cuối cùng**.

Bằng cách kết nối các nghiên cứu về ánh sáng và quang học thị giác, đưa chúng vào nghệ thuật, ông trở thành bậc thầy sử dụng bóng và phối cảnh để thể hiện các vật thể sao cho chúng nổi ba chiều trên một mặt phẳng hai chiều. Chính Leonardo đã nói, khả năng "làm cho một mặt phẳng thể hiện được một vật thể như được dựng lên và tách biệt hẳn ra khỏi mặt phẳng đó, chính là ý định đầu tiên của người họa sĩ."[3] Phần lớn nhờ tác phẩm của ông, các chiều kích của không gian, mới trở thành sáng tạo cao nhất của nghệ thuật Phục hưng.

[3] Codex Urb., 133r-v; Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 178; Leonardo on Painting, 15.

Theo thời gian và tuổi tác, ông đào sâu các vấn đề khoa học, không chỉ để phục vụ nghệ thuật mà còn vì niềm vui sướng được khám phá những vẻ đẹp sâu sắc nhất của sáng tạo. Khi ông tìm cách lý giải tại sao bầu trời lại màu xanh, câu trả lời không chỉ làm giàu thêm cho các bức họa của ông. Ông có một trí tò mò thuần khiết, rất riêng tư và vô cùng mãnh liệt.

Nhưng ngay cả khi ông đang nghĩ về bầu trời xanh, khoa học của ông cũng không hoàn toàn tách biệt khỏi nghệ thuật. Cùng với nhau, chúng dẫn dắt niềm đam mê luôn thôi thúc ông tìm hiểu mọi thứ cần biết về thế giới, trong đó có cả cách thức con người hòa nhập vào trong nó. Ông sùng kính sự toàn vẹn của tự nhiên và cảm nhận rất rõ sự hài hòa trong các mẫu hình mà ông thường xuyên thấy chúng lặp lại trong các hiện tượng lớn nhỏ khác nhau. Trong các trang sổ tay của mình, ông ghi lại những lọn tóc xoăn, những dòng nước xoáy và những lớp không khí cuộn bốc lên, cùng những công thức toán học, có thể là ẩn số đằng sau những mẫu hình cuộn xoắn này. Trong thời gian ở Lâu đài Windsor, chiêm ngưỡng vẻ đẹp và sức mạnh toát ra từ những xoáy nước trong "các hình vẽ về trận Đại hồng thủy" mà Leonardo ghi lại lúc gần cuối đời, tôi đã hỏi giám tuyển Martin Clayton:

Ông có cho rằng Leonardo đã sáng tạo nên chúng như những tác phẩm nghệ thuật hay như công trình khoa học? Còn chưa dứt lời, tôi đã nhận ra rằng, đó là một câu hỏi ngớ ngẩn. "Tôi không nghĩ Leonardo lại tách bạch chúng ra như thế," ông trả lời.

Tôi bắt tay vào viết cuốn sách này bởi Leonardo da Vinci chính là ví dụ xác đáng nhất về chủ đề xuyên suốt trong các cuốn tiểu sử của tôi: Làm thế nào khả năng kết nối đa ngành – nghệ thuật và khoa học, nhân văn và công nghệ – lại trở thành chìa khóa làm nên sáng tạo, tưởng tượng và thiên tài. Benjamin Franklin, nhân vật trước đây của tôi, là một Leonardo trong thời đại của ông: không được học hành bài bản, ông đã tự học để trở thành một học giả với sức sáng tạo phong phú, một nhà khoa học, phát minh, ngoại giao, nhà văn, nhà chiến lược kinh doanh xuất sắc nhất của Hoa Kỳ thời kỳ Khai sáng. Nhờ thả diều trong cơn bão, ông đã chứng minh được sét là điện, ông phát minh ra cột thu lôi để thuần hóa nó. Ông chế tạo kính hai tròng, những nhạc cụ làm mê đắm lòng người, lò sưởi trong nhà tiết kiệm nhiên liệu, bản đồ dòng hải lưu Gulf Stream từ vịnh Mexico qua Đại Tây Dương, đồng thời là cha đẻ của phong cách hài hước, bộc trực rất riêng đã trở thành một phần của tính cách Mỹ. Albert Einstein, mỗi khi gặp trở ngại trên hành trình theo đuổi thuyết tương đối, sẽ lấy cây đàn violin ra và dạo một bản nhạc của Mozart. Ada Lovelace, nhân vật trong một cuốn sách về các nhân vật tiên phong, đã kết hợp sự nhạy cảm thi ca của người cha, Lord Byron và tình yêu của người mẹ với vẻ đẹp của toán học, để hình dung về một chiếc máy tính phổ thông. Còn Steve Jobs thường đưa các bài thuyết trình sản phẩm mới của mình lên cao trào bằng hình ảnh một tấm biển chỉ đường, thể hiện nút giao giữa khoa học nhân văn và công nghệ. Leonardo là người hùng của ông. "Ông ấy nhận ra cái đẹp trong cả nghệ thuật lẫn kỹ thuật," Jobs nói, "và khả năng kết hợp chúng lại với nhau của ông ấy chính là điều khiến ông ấy trở thành thiên tài."[4]

[4] Phỏng vấn Steve Jobs của tác giả, 2010.

Vâng, ông là một thiên tài: năng lực tưởng tượng không giới hạn, trí tò mò không ngơi nghỉ, cùng sức sáng tạo không biên giới. Nhưng chúng ta cũng nên thận trọng khi dùng từ đó. Dán nhãn "thiên tài" cho Leonardo cũng có thể đồng nghĩa với sự hạ thấp khi khoác lên ông một sức mạnh thần thánh nào đó. Nhà viết sử đương thời, Giorgio Vasari, một nghệ sĩ của thế kỷ XVI,

đã mắc sai lầm này: “Đôi khi, trong thế giới siêu nhiên, một sinh linh được ban xuống từ thiên đường kỳ diệu với vẻ đẹp, sự duyên dáng và tài năng phong phú đến nỗi mỗi hành động của người đó đều trở thành thần thánh và mọi thứ người đó làm, rõ ràng đều đến từ Chúa Trời chứ không phải nghệ thuật của con người.”[5] Trên thực tế, tài năng của Leonardo là tinh hoa của con người, có được nhờ ý chí và tham vọng của chính ông. Giống như Newton hay Einstein, nó không xuất phát từ một ân điển thần thánh hay một trí tuệ với quá nhiều sức mạnh mà người trần mắt thịt như chúng ta không thể hiểu được. Leonardo hầu như không đi học, khó đọc được bằng tiếng Latin hay làm một phép chia dài. Tài năng của ông là thứ chúng ta có thể cảm nhận, thậm chí học hỏi được. Nó dựa trên những kỹ năng chúng ta có thể tự củng cố, chẳng hạn như trí tò mò hay óc quan sát. Trí tưởng tượng của ông quá mạnh mẽ đến nỗi nó hòa vào thế giới huyễn tưởng, là thứ chúng ta có thể luôn cố gắng gìn giữ cho bản thân và gieo mầm cho con cái chúng ta.

[5] Vasari, tập 4.

Những tưởng tượng huyền hoặc của Leonardo tràn ngập mọi thứ ông chạm tới: Những vở kịch ông tạo ra, kế hoạch nắn dòng chảy các con sông, thiết kế thành phố lý tưởng, các thiết bị bay và hầu hết mọi khía cạnh khác trong nghệ thuật cũng như kỹ thuật. Lá thư gửi nhà cầm quyền Milan là một ví dụ, bởi hiểu biết về kỹ thuật quân sự khi ấy là điều chỉ tồn tại trong tâm trí ông. Vai trò đầu tiên của ông trong triều đình Milan, không phải là tạo ra các thứ vũ khí mà là tổ chức các buổi trình diễn và lễ hội. Ngay cả khi ở đỉnh cao sự nghiệp, hầu hết các thiết bị bay và chiến đấu của ông đều chỉ là tầm nhìn chứ không phải công trình thực tế.

Ban đầu tôi cho rằng sự nhạy cảm trước những điều huyền hoặc của ông là một thất bại, thể hiện tính vô kỷ luật và thiếu thận trọng, khiến ông luôn có thiên hướng bỏ dở các tác phẩm nghệ thuật và các công trình lý thuyết, ở một mức độ nào đó thì điều đó đúng. Tầm nhìn mà không thực hiện thì chỉ là ảo ảnh. Nhưng tôi cũng tin rằng, khả năng xóa nhòa đường ranh giữa hiện thực và huyễn tưởng, y như kỹ thuật **sfumato** (phủ mờ) để làm nhòa các đường nét trên một bức tranh là chìa khóa làm nên sức sáng tạo của ông. Có kỹ năng mà không có tưởng tượng sẽ chỉ là một thứ thô kệch.

Leonardo biết cách kết hợp quan sát với tưởng tượng, chính điều đó đã khiến ông trở thành bậc trí tuệ, sáng tạo đột phá tài tình nhất trong lịch sử.

Điểm khởi đầu của tôi với cuốn sách, không phải là các kiệt tác nghệ thuật của Leonardo mà là các trang sổ tay của ông. Tôi cho rằng, trí tuệ của ông được thể hiện rõ nhất trong hơn 7.200 trang giấy chứa những ghi chép cùng chú thích của ông, kỳ diệu thay vẫn còn tới tận ngày nay. Giấy hóa ra lại là công nghệ lưu trữ thông tin siêu việt, vẫn còn đọc được sau năm trăm năm, trong khi những dòng trạng thái trên mạng xã hội của chúng ta có lẽ sẽ không thể tồn tại lâu đến vậy.

May thay, Leonardo không đủ giàu có để phung phí giấy viết nên ông chèn vào từng chỗ trống nhỏ những hình vẽ đa dạng cùng những dòng chữ viết theo lối chữ gương, trông có vẻ chỉ là ngẫu nhiên nhưng lại gợi ý cho chúng ta về những diễn biến tâm lý chóng vánh của tác giả. Tràn ra bên lề, vô tình hay hữu ý là những phép tính, hình vẽ phác cậu trai trẻ xinh đẹp tinh quái mà ông yêu quý, những chú chim, các thiết bị bay, dàn cảnh sân khấu, các xoáy nước, mạch máu, những cái đầu kỳ quái, thiên thần, thiết bị dẫn nước, cành lá, hình sọ người đã cưa mở ra, mẹo vẽ tranh dành cho các họa sĩ, ghi chú về mắt người và quang học thị giác, vũ khí chiến tranh, ngụ ngôn về loài vật, các câu đố và cả hình nghiên cứu cho các bức tranh. Sự xuất sắc trong nhiều lĩnh vực của ông, trải ra trên khắp trang giấy, cho ta một cái nhìn hấp dẫn về một trí tuệ đang bắt nhịp cùng tự nhiên. Các trang sổ tay của ông chính là dữ liệu đồ sộ nhất về trí tò mò có một không hai trong lịch sử, một chỉ dẫn tuyệt vời tới người mà nhà lịch sử nghệ thuật lừng danh Kenneth Clark gọi là "người đàn ông tò mò nhất trong lịch sử."[6]

[6] Clark, 258; Kenneth Clark, Civilization (Harper & Row, 1969), 135.

Chi tiết tôi ưa thích trong các trang sổ tay của ông là danh sách những việc cần làm, thứ phản ánh rõ nhất trí tò mò của ông. Một trong số đó, ra đời từ những năm 1490 ở Milan là danh sách những thứ ông muốn học trong ngày. "Diện tích của Milan và vùng ngoại ô của nó," là mục đầu tiên. Nó có một mục đích thực tế, như được hé lộ trong các dòng sau: "Vẽ Milan." Những danh sách khác cho thấy ông không ngừng tìm kiếm những người ông có thể thu thập được kiến thức từ họ: "Kiếm một bậc thầy về toán học để nhờ chỉ cho phép cầu phương một hình tam giác... Hỏi Giannino người Bombardier xem người ta đã xây lại các bức tường của tháp Ferrara như

thế nào... Hỏi Benedetto Protinari xem ở xứ Flanders người ta đi bộ trên băng ra sao... Kiếm một bậc thầy về thủy lực để ông ta chỉ cho cách sửa đồng hồ, kênh đào và cối xay theo kiểu Lombard... Lấy kích thước của Mặt Trời mà Quý ông Giovanni Francese người Pháp đã hứa cung cấp cho.”[7] Ông chẳng bao giờ thấy thỏa mãn.

[7] Codex Ad., 222a/664a; Notebooks/J. P. Richter, 1448; Robert Krulwich, “Leonardo’s To-Do List,” Krulwich Wonders, NPR, 18 tháng Mười một, 2011. Portinari là một nhà buôn người Milan đã từng tới Fladers.

Hết lần này đến lần khác, năm này qua năm khác, Leonardo liệt kê ra những thứ ông phải làm và học. Một số đòi hỏi sự quan sát kỹ càng mà hầu hết chúng ta đều hiếm khi dừng lại để thử. “Quan sát chân của ngỗng: Nếu nó luôn mở hoặc luôn khép thì con vật sẽ không thể nào chuyển động được.” Những thứ khác, trong đó có câu hỏi vì sao bầu trời lại xanh là về những hiện tượng quá phổ biến tới nỗi chúng ta hiếm khi dừng lại thắc mắc về chúng. “Tại sao cá ở trong nước lại vận động nhanh hơn chim ở trên trời, trong khi đáng lẽ phải ngược lại bởi vì nước nặng hơn và đặc hơn so với không khí?[8]

[8] Notebooks/Irma Richter, 91.

Xuất sắc nhất là những câu hỏi dường như hoàn toàn ngẫu nhiên. “Mô tả lưỡi của chim gõ kiến,” ông nhắc mình.[9] Liệu có bất kỳ ai trên Trái Đất này, một ngày nọ, không có lý do gì, lại quyết định rằng mình muốn biết lưỡi của con chim gõ kiến trông ra sao? Làm thế nào bạn có được câu trả lời? Đó không phải thứ Leonardo cần để vẽ tranh hay thậm chí là hiểu về cơ chế bay của loài chim. Nhưng có một và như chúng ta sẽ thấy, có nhiều điều hấp dẫn để học về cái lưỡi của một con chim gõ kiến. Lý do chính khiến ông muốn biết là bởi ông là Leonardo: tò mò, say mê và luôn thu vào trong mắt những điều kỳ diệu của thiên nhiên.

[9] Windsor, RCIN 919070; Notebooks/J. P. Richter, 819.

Kỳ dị nhất có lẽ là dòng chữ: “Tới nhà tắm nước nóng mỗi thứ Bảy để xem đàn ông khỏa thân.”[10] Chúng ta có thể hình dung Leonardo muốn làm điều đó vì những lý do liên quan tới cả giải phẫu lẫn thẩm mỹ. Nhưng ông có thực sự cần phải tự nhắc nhở mình làm việc đó hay không? Mục tiếp theo trong danh sách là “thổi phồng phổi của một con lợn và quan sát xem liệu có phải cả chiều rộng lẫn chiều dài của nó sẽ cùng tăng, hay chỉ chiều rộng mà thôi.” Như nhà phê bình nghệ thuật Adam Gopnik của tờ **New**

Yorker từng viết, “Leonardo vẫn luôn kỳ lạ, kỳ lạ vô song mà chẳng thể nào khác đi được.”[11]

[10] Paris Ms. F, 0; Notebooks/J. P. Richter, 1421.

[11] Adam Gopnik, “Renaissance Man,” báo New Yorker, 17 tháng Một, 2005.

Trong khi vật lộn với những câu hỏi, tôi đã quyết định viết một cuốn sách về ông, sử dụng những ghi chép này của ông làm nền tảng. Tôi bắt đầu làm một cuộc hành hương để xem các bản gốc ở Milan, Florence, Paris, Seattle, Madrid, London và Lâu đài Windsor. Tôi tuân theo huấn thị của chính Leonardo là bắt đầu mọi điều tra từ nguồn: “Những người có thể đi tới vòi nước sẽ không lấy nước từ vại chứa.”[12] Tôi cũng đắm chìm vào những phát hiện ít người biết đến từ những bài báo khoa học và luận án tiến sĩ về Leonardo, mỗi công trình đều là những nghiên cứu tỉ mỉ trong nhiều năm về một chủ đề cụ thể nào đó. Trong vòng vài thập kỷ qua, đặc biệt là từ khi hai cuốn sổ tay được đặt tên là **Codices Madrid** của ông được tìm lại vào năm 1965, đã có rất nhiều bước tiến trong phân tích và dịch thuật các ghi chép của ông. Tương tự như vậy, công nghệ hiện đại đã hé lộ những thông tin mới về các tác phẩm và kỹ thuật vẽ tranh của người họa sĩ bậc thầy.

[12] Codex Atl., 196b/586b; Notebooks/J. P. Richter, 490.

Sau khi đắm chìm vào Leonardo, tôi cố hết sức để quan sát kỹ lưỡng hơn những hiện tượng mà tôi thường bỏ qua, nỗ lực đặc biệt hòng nhìn nhận sự vật như nó vốn có. Khi tôi nhìn ánh sáng mặt trời chiếu vào các nếp vải, tôi tự nhủ phải dừng lại và quan sát xem những mảng tối đang mơn trớn các nếp gấp ra sao. Tôi cố nhìn xem ánh sáng phản chiếu từ một vật sẽ nhẹ nhàng nhuộm màu lên bóng của vật khác như thế nào. Tôi để ý xem những tia sáng lấp lánh trên một bề mặt bóng chuyển động như thế nào khi tôi từ từ nghiêng đầu. Khi nhìn vào một cái cây ở xa và một cái ở gần, tôi cố hình dung ra các đường phối cảnh. Khi nhìn một xoáy nước, tôi so sánh nó với một lọn tóc xoăn. Khi không hiểu một khái niệm toán học, tôi cố hết sức để có thể diễn giải nó bằng hình ảnh. Khi nhìn mọi người ăn tối, tôi nghiên cứu mối quan hệ giữa cử chỉ và cảm xúc của họ. Khi bắt gặp dấu vết một nụ cười thoáng hiện trên môi ai đó, tôi cố nắm bắt lấy những điều đang ẩn giấu bên trong.

Không, tôi chẳng thể nào là Leonardo được khi cố nắm bắt chút hiểu biết hay lượm lặt đây đó chút tài năng của ông. Tôi chẳng tiến thêm một milimét nào để tới gần với một người có khả năng thiết kế tàu lượn, sáng tạo ra cách vẽ bản đồ mới hay vẽ bức **Mona Lisa**. Tôi phải cố ép bản thân thì mới thực sự tò mò về cái lưỡi của con chim gõ kiến. Nhưng tôi đã học được một điều từ Leonardo, đó là mong muốn được chiêm ngưỡng và được kinh ngạc trước thế giới chúng ta đối diện hằng ngày, có thể khiến mỗi khoảnh khắc trong cuộc đời trở nên phong phú hơn biết bao.

Có ba tác phẩm lớn trước đây từng viết về Leonardo của các tác giả gần như cùng thời với ông. Họa sĩ Giorgio Vasari, sinh năm 1511 (tám năm sau khi Leonardo qua đời), đã viết cuốn sách lịch sử nghệ thuật thực sự đầu tiên mang tên **Cuộc đời của các Họa sĩ, Nhà điêu khắc và Kiến trúc sư xuất sắc nhất** vào năm 1550. Sau đó là phiên bản chỉnh sửa vào năm 1568 với nhiều điều chỉnh dựa trên các cuộc nói chuyện với những người quen biết Leonardo, trong đó có học trò của ông, Francesco Melzi.[13] Là một người Florence theo chủ nghĩa sô vanh, Vasari tặng cho Leonardo và đặc biệt là Michelangelo những lời ngợi ca hoa mỹ nhất, khi cho rằng họ đã tạo ra thứ mà ông gọi là sự “phục hưng” trong nghệ thuật, đây cũng là lần đầu tiên từ này xuất hiện trong sách vở.[14] Như Huckleberry Finn nói về Mark Twain, có những thứ Vasari nhấn mạnh hơi quá đáng nhưng ông đã nói lên sự thật, phần lớn là vậy. Những phần còn lại là hỗn hợp của tin đồn, những thêm thắt, sáng tạo và cả lỗi sai không chủ ý. Vấn đề là ta phải nhận ra những chi tiết đẹp đẽ nào thuộc về loại nào trong hai loại trên, ví dụ như chi tiết thầy giáo của Leonardo đã buông cọ vẽ trong sự kính nể trước người học trò của mình chẳng hạn.

[13] Tôi xin cảm ơn Margot Pritzker VI đã chia sẻ một bản gốc của cuốn sách xuất bản lần hai, cùng những hiểu biết của ông về nó. Cuốn sách của Vasari có sẵn trên rất nhiều trang thông tin trực tuyến.

[14] Vasari tuyên bố rằng chủ đề của ông là “sự trỗi dậy của các môn nghệ thuật cho tới đỉnh cao [trong thời kỳ La Mã cổ đại], sự suy tàn và khôi phục hay đúng hơn là phục hưng của chúng.”

Một bản chép tay vô danh viết vào những năm 1540, còn được gọi là “Anonimo Gaddiano” theo tên một gia đình từng sở hữu nó, chứa rất nhiều chi tiết màu mè về Leonardo và các nhân vật người Florence khác. Một lần nữa, một số chi tiết, như Leonardo sống và làm việc với Lorenzo de’ Medici, có thể đã được thêm thắt nhưng nó cũng cho ta những chi tiết sinh động

mà có lẽ là chính xác, như Leonardo thích mặc những chiếc áo chẽn màu hoa hồng chỉ dài đến đầu gối dù người khác đều mặc đồ chùng dài.[15]

[15] Anonimo Gaddiano.

Một nguồn tư liệu thứ ba là của Gian Paolo Lomazzo, một họa sĩ đã trở thành nhà văn sau khi bị mù. Ông đã viết một bản chép tay không được xuất bản có tiêu đề Những giấc mơ và lý lẽ vào khoảng năm 1560 và sau đó xuất bản một luận thuyết rất dày về nghệ thuật vào năm 1584. Ông là học trò của một họa sĩ từng quen biết Leonardo và ông đã phỏng vấn Melzi, học trò của Leonardo nên ông đã tiếp cận được với một số câu chuyện mà những người mắt thấy tai nghe kể lại. Lomazzo đặc biệt tiết lộ về thiên hướng tình dục của Leonardo. Ngoài ra, còn có những tài liệu viết tay ngắn hơn do hai người cùng thời với Leonardo viết, Antonio Billi, một thương gia Florence và Paolo Giovio, một nhà vật lý và lịch sử người Ý.

Rất nhiều trong số những tài liệu cổ này đề cập đến vẻ ngoài và tính cách của Leonardo, ông được mô tả là một người có vẻ đẹp hấp dẫn cùng vẻ thanh lịch duyên dáng, ông có những lọn tóc xoăn cuộn chảy, cơ thể vạm vỡ, cường tráng, cùng vẻ tao nhã hiếm có mỗi khi đi bộ quanh thành phố trong những chiếc áo choàng rực rỡ hay trên lưng ngựa. Theo Anonimo, “Đẹp về hình thể và diện mạo, Leonardo rất cân đối và hấp dẫn.” Ngoài ra, ông còn là một người nói chuyện quyến rũ và một người yêu thiên nhiên, nổi tiếng dịu dàng, nhân từ với cả con người lẫn loài vật.

Một số chi tiết ít có sự tương đồng hơn. Trong quá trình nghiên cứu, tôi đã phát hiện ra rất nhiều sự thực về cuộc đời Leonardo, từ nơi sinh cho tới cảnh tượng lúc ông qua đời, từng là chủ đề của nhiều tranh cãi, giai thoại và bí ẩn. Tôi cố đưa ra đánh giá hợp lý nhất của mình, sau đó mô tả những mâu thuẫn và lý lẽ trái ngược trong phần ghi chú cuối chương.

Tôi cũng phát hiện ra một cách đầy kinh ngạc và sau này là vô cùng thích thú rằng Leonardo không phải lúc nào cũng là gã khổng lồ. Ông có mắc sai lầm. Ông đã không ngừng đi sai hướng, đúng theo nghĩa đen của từ đó, khi theo đuổi những câu đố toán học, khiến chúng trở thành một sự sao lãng vô cùng mất thì giờ. Đáng chú ý hơn nữa là ông đã bỏ dở rất nhiều bức tranh, nổi bật nhất là **Sự sùng kính của các hiền sĩ** , **Thánh Jerome ở**

chốn hoang vu và **Trận chiến Anghiari** . Kết quả là đến nay chỉ có gần mười lăm bức tranh được cho là hoàn toàn hoặc chủ yếu do Leonardo vẽ.[16]

[16] Tùy thuộc vào các định nghĩa và tiêu chuẩn, các học giả khác nhau ấn định con số này từ thấp nhất là mười hai tới cao nhất là mười tám. Theo Luke Syson, giám tuyển tại Phòng trưng bày Quốc gia London và sau này là Bảo tàng Metropolitan tại New York: "Có lẽ ông đã đặt bút vẽ không hơn 20 bức tranh trong suốt sự nghiệp kéo dài gần nửa thế kỷ, chỉ 15 bức còn sót lại đến nay được công nhận là tác phẩm hoàn toàn do ông vẽ, trong đó có ít nhất bốn bức chưa hoàn thành ở một mức độ nào đó." Có thể theo dõi những tranh luận vẫn đang tiếp diễn về việc quy tác giả cho các bức tranh của các chuyên gia, cùng những tranh cãi xung quanh tiểu sử các tác phẩm của Leonardo tại "List of Works by Leonardo da Vinci" (Danh sách các tác phẩm của Leonardo da Vinci), Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Leonardo_da_Vinci

Mặc dù nhìn chung ông được người đương thời xem là dịu dàng và thân thiện, nhiều lúc Leonardo cũng ám muội và đầy phức tạp. Các trang sổ tay và hình vẽ chính là cửa sổ để ta nhìn vào tâm trạng thất thường hay xúc động và hoang đường, cùng tâm trí đôi khi quá hồ hởi của ông. Nếu là một sinh viên trong thế kỷ XXI, có thể ông đã phải điều trị thuốc để làm dịu những cơn xáo động tâm lý cùng chứng rối loạn mất tập trung.

Chẳng cần phải viện tới mô típ nghệ sĩ lắm tài nhiều tật để tin rằng chúng ta thật may mắn bởi Leonardo đã không bị quấy rầy khi ông chiến đấu với những con quỷ dữ và khơi dậy những tưởng tượng hoang đường trong chính con người mình.

Một trong những câu đố thú vị khó giải đáp trong sổ tay của Leonardo, cho chúng ta một manh mối về ông: "những nhân vật to lớn xuất hiện trong hình hài con người và khi bạn càng tới gần thì kích thước khổng lồ của họ càng bé lại." Câu trả lời: "Bóng của một người đàn ông trong đêm tối khi đứng trước một ngọn đèn."[17] Mặc dù ta cũng có thể mô tả tương tự như thế về Leonardo, tôi tin rằng thực ra ông không hề nhỏ bé đi khi được nhìn nhận như một con người. Cả hình bóng lẫn hiện thực của ông đều xứng đáng là những cây đại thụ. Những phút lơ đễnh hay những nét kỳ dị ở ông càng cho phép chúng ta kết nối với ông, cảm thấy mình cũng có thể làm được như ông và lại càng trân trọng hơn những vinh quanh chiến thắng của người nghệ sĩ.

[17] Paris Ms. K, 2:1b; Notebooks/J. P. Richter, 1308.

Thế kỷ XV của Leonardo, Columbus và Gutenberg là thời kỳ của phát minh, khám phá và phổ biến tri thức nhờ công nghệ mới. Nói tóm lại, đó là một thời đại giống như thời đại của chúng ta. Đó là lý do tại sao chúng ta cần

học hỏi rất nhiều từ Leonardo. Khả năng kết nối nghệ thuật, khoa học, công nghệ và trí tưởng tượng vẫn là công thức trường tồn của sáng tạo. Cũng như vậy là thái độ vô tư trước chút lạc lõng của bản thân: Là con ngoài giá thú, đồng tính, ăn chay, thuận tay trái, dễ bị sao lãng và nhiều lúc mang tư tưởng dị giáo. Florence phát triển thịnh vượng vào thế kỷ XV là bởi nó dung túng cho những con người như thế. Trên tất cả, trí tò mò không ngơi nghỉ và các thử nghiệm của Leonardo gợi nhắc chúng ta về tầm quan trọng của việc gieo rắc trong bản thân chúng ta và con cái, không chỉ tri thức sẵn có mà còn cả ý chí dám thách thức nó – để nuôi dưỡng trí tưởng tượng phong phú và giống như những kẻ lạc lõng, nổi loạn nhưng đầy tài năng của mọi thời đại, để suy nghĩ khác biệt.



Thị trấn Vinci và nhà thờ nơi Leonardo được rửa tội

CHƯƠNG 1

THỜI THƠ ẤU

Vinci, 1452 – 1464

DA VINCI

Leonardo da Vinci may mắn là con ngoài giá thú. Nếu không, với vai trò là trưởng nam, theo truyền thống gia đình đã duy trì trong năm thế hệ, hẳn ông đã được trông đợi sẽ trở thành một vị chưởng khế.

Ngược dòng thời gian về đầu những năm 1300, tại thị trấn đồi núi Vinci thuộc vùng Tuscan, cách thành phố Florence* khoảng mười bảy dặm về phía tây, cụ cố tổ của Leonardo da Vinci, ông Michele, khi đó đang hành nghề chưởng khế. Cùng với sự trỗi dậy của nền kinh tế thương mại ở Ý, các chưởng khế đóng vai trò quan trọng trong việc soạn thảo các hợp đồng buôn bán, khế ước đất đai, di chúc và các tài liệu pháp lý khác bằng tiếng Latin, thường tô điểm chúng bằng các tham chiếu lịch sử cùng những cách dụng ngôn hoa mỹ.

Do là một vị chưởng khế, ông được gắn thêm danh xưng "Ser" và được gọi trang trọng là Ser Michele da Vinci. Sự nghiệp của con trai và cháu nội ông sau đó còn vẻ vang hơn nhiều, trong đó cháu nội ông đã trở thành một vị chưởng khế hành nghề ở Florence. Nhưng người nối dõi tiếp theo, Antonio, lại là một người khác thường, ông cũng dùng danh xưng Ser và cưới con gái của một vị chưởng khế nhưng bản thân thì dường như không nuôi chút tham vọng nào của nhà da Vinci. Gần như suốt đời, ông chỉ sống nhờ vào

* Leonardo da Vinci đôi khi bị gọi nhầm là "da Vinci," như thể đó là tên họ của ông chứ không phải hậu tố để làm rõ ông là người "đến từ Vinci." Tuy nhiên, cách sử dụng đó cũng không đến nỗi quá sai lầm như các nhà sử học thuần túy vẫn quy kết. Vào thời Leonardo, người Ý ngày càng sử dụng một cách phổ biến và chính thức tên họ kiểu cha truyền con nối và rất nhiều những cái tên họ đó, như là Genovese hay DiCaprio, đều là tên của nơi gia đình đó sinh ra. Cả Leonardo và cha, Piero, đều thường xuyên gắn "da Vinci" vào sau tên của mình. Khi Leonardo chuyển tới Milan, người bạn của ông đồng thời là nhà thơ triều đình, Bernardo Bellincioni, ghi lại danh tính của ông là "Leonardo Vinci, người Florence."

nguồn thu nhập từ lãnh địa của gia đình, do những người tá điền thuê đất để trồng cấy với sản lượng rượu, ô-liu và lúa mì vô cùng khiêm tốn.

Như bù đắp lại nỗi thờ ơ chán chường của người cha, con trai của Antonio, Piero, lại tràn đầy tham vọng theo đuổi sự nghiệp chưởng khế ở Pistoia và Pisa, sau đó lập nghiệp ở Florence vào khoảng năm 1451 khi ông mới bước sang tuổi hai lăm. Một hợp đồng do ông chứng thực vào năm đó có ghi lại địa chỉ nơi ông làm việc là "Palazzo del Podestà," cũng là nơi làm việc của các vị thẩm phán (hiện nay là Bảo tàng Bargello), nằm đối diện Palazzo della Signoria, trụ sở của chính quyền thị quốc, ông trở thành chưởng khế của rất nhiều tu viện và dòng tu của cộng đồng người Do Thái tại Florence và ít nhất một lần cho gia tộc Medici.[1]

[1] Alessandro Cecchi, "New Light on Leonardos Florentine Patrons," trích từ Bambach Master Draftsman, 123.

Trong một lần về thăm Vinci, Piero có quan hệ với một thôn nữ chưa chồng và vào mùa xuân năm 1452, họ có với nhau một đứa con trai. Vận đến kỹ năng viết tay chẳng mấy khi phải dùng đến, Antonio, ông nội của đứa trẻ đã ghi lại sự ra đời của đứa cháu trai vào dòng cuối, trang cuối cùng cuốn sổ tay của ông nội ông trước kia. "1452: Một đứa cháu trai của tôi ra đời, con trai của Ser Piero, con trai tôi, vào ngày 15 tháng 4, thứ Bảy, giờ thứ ba của đêm [khoảng 10 giờ tối]. Đứa trẻ mang tên Leonardo."[2]

[2] Nicholl, 20; Bramly, 37. Ngày hôm đó mặt trời lặn ở Florence lúc 6:40 tối. "Giờ của đêm" thường được tính từ lúc chuông rung lên sau giờ cầu kinh chiều.

Mẹ của Leonardo được xem là không xứng đáng được nhắc tới trong ghi chú về sự ra đời của ông, cũng như trong bất kỳ ghi chép nào khác về việc khai sinh hay rửa tội. Từ một văn tự thuế năm năm sau đó, chúng ta mới nghe nhắc đến tên gọi của bà là Caterina. Danh tính của bà trong một thời gian dài từng là bí ẩn đối với các học giả hiện đại. Bà từng được cho là khoảng chừng hai lăm tuổi khi sinh Leonardo, một vài nhà nghiên cứu còn suy đoán bà là một nô lệ người Ả Rập hoặc Trung Quốc. [3]

[3] Francesco Cianchi, La Madré di Leonardo era una Schiava? (Museo Ideale Leonardo da Vinci, 2008); Angelo Paratico, Leonardo Da Vinci: A Chinese Scholar Lost in Renaissance Italy (Lascar, 2015); Anna Zamejc, "Was Leonardo da Vincis Mother Azeri?" Radio Free Europe, 25 tháng Mười một, 2009.

Thực ra hồi đó Caterina Lippi là một cô gái mồ côi nghèo, trạc mười sáu tuổi, sống ở Vinci. Dù còn rất nhiều điều cần kiểm chứng lại về Leonardo nhưng nhà sử học nghệ thuật Martin Kemp thuộc Đại học Oxford và nhà nghiên cứu tài liệu lưu trữ Giuseppe Pallanti thuộc Đại học Florence, vào năm 2017 đã công bố bằng chứng ghi lại lai lịch của bà.[4]

[4] Martin Kemp và Giuseppe Pallanti, Mona Lisa (Oxford, 2017), 87. Tôi rất biết ơn Giáo sư Martin Kemp vì đã chia sẻ những kết quả nghiên cứu của ông và đồng môn Giuseppe Pallanti trong cuốn sách vì đã thảo luận những kết quả ấy với tôi.

Sinh năm 1436 trong một gia đình nông dân nghèo, Caterina mồ côi cha mẹ khi mới mười bốn tuổi. Cô gái trẻ và người em trai vừa chào đời chuyển tới sống cùng bà của họ nhưng chỉ khoảng một năm sau, năm 1451, người bà cũng qua đời. Buộc phải tự lo liệu cho bản thân cùng em trai, vào khoảng tháng Bảy năm đó, Caterina nương mình vào vòng tay Piero da Vinci, người đàn ông tiếng tăm và giàu có khi ấy đang ở tuổi hai tư.

Đương nhiên là có rất ít khả năng họ sẽ thành hôn. Mặc dù được một nhà chép sử trước đây mô tả là “thuộc một nòi giống tốt,”[5] Caterina thuộc về một tầng lớp khác trong xã hội, còn Piero thì có thể đã hứa hôn với người vợ tương lai của ông sau này, một đám môn đăng hộ đối: vị hôn thê là một cô gái mười sáu tuổi tên Albiera, con gái một nghệ nhân đóng giày tiếng tăm người Florence. Hôn lễ của họ diễn ra tám tháng sau ngày Leonardo chào đời. Có lợi cho cả địa vị xã hội lẫn sự nghiệp của đôi bên, cuộc hôn phối có lẽ đã được dàn xếp, còn khoản hồi môn thì đã được thỏa thuận từ khi Leonardo còn nằm trong bụng mẹ.

[5] Anonimo Gaddiano.

Để giải quyết hậu quả một cách gọn gàng và thuận tiện, không lâu sau khi Leonardo chào đời, Piero đã giúp sắp xếp để Caterina kết hôn với một người nông dân kiêm thợ gốm trong vùng, là chỗ thân thiết với gia đình da Vinci tên là Antonio di Piero del Vaccha. Ông thường được gọi là “Accattabriga,” nghĩa là kẻ gây rắc rối, dù may mắn thay, ngoài đời có vẻ như ông không phải người như vậy.

Nhà da Vinci có một tư gia lâu đời với khu vườn nhỏ, nằm ngay bên ngoài tường bao của tòa lâu đài ở trung tâm thị trấn Vinci. Đó là nơi Leonardo có thể đã chào đời, dù có nhiều lý do để cho rằng sự thực không phải vậy. Sẽ chẳng hay ho chút nào, lại bất tiện khi để một cô gái quê mang thai và sau đó cho con bú, sống trong nhà da Vinci đông đúc người qua kẻ lại, đặc biệt là khi Ser Piero đang dàn xếp một khoản hồi môn từ gia đình tiếng tăm của vị hôn thê.

Thay vào đó, theo truyền thuyết và cũng theo lời kể của các nhà kinh doanh du lịch địa phương, Leonardo có thể đã được sinh ra trong căn nhà dựng

bằng đá xám của một người tá điền, cạnh ngôi nhà chính của một nông trại cách Vinci chừng hai dặm đường. Đó là ngôi làng Anchiano ở kế bên Vinci mà giờ đây đã trở thành nơi tọa lạc của một bảo tàng nhỏ về Leonardo. Một vài khu đất tại đây thuộc sở hữu của Piero di Malvolto từ năm 1412. Ông này cũng là một người bạn thân của gia đình da Vinci, ông là cha đỡ đầu của Piero da Vinci và đến năm 1452 thì trở thành cha đỡ đầu của chính Leonardo, đứa con trai mới chào đời của Piero. Cũng là hợp lý nếu Leonardo được sinh ra trên lãnh địa của ông. Hai gia đình rất thân thiết với nhau. Ông nội Antonio của Leonardo từng là người làm chứng cho một khế ước liên quan tới một số phần trong lãnh địa tại Anchiano của Piero di Malvolto. Các ghi chú mô tả cuộc trao đổi nói rằng khi Antonio đang chơi cờ tào cáo* ở một ngôi nhà gần đó thì được nhờ tới làm chứng. Piero da Vinci đã mua lại một phần lãnh địa này vào những năm 1480.

* Cờ tào cáo (backgammon) là một trong những trò dạng bàn cờ cổ xưa nhất trong đó những quân được di chuyển theo số súc sắc. Người chơi chiến thắng bằng cách di chuyển tất cả các quân về phía mình.

Tại thời điểm Leonardo ra đời, người mẹ góa đã bảy mươi tuổi của Piero di Malvolto đang sống trên lãnh địa của ông. Vậy là tại ngôi làng Anchiano, nơi có thể dễ dàng đi bộ từ Vinci tới, có một người góa phụ, người bạn trung thành với ít nhất hai thế hệ của gia đình da Vinci, sống đơn côi trong ngôi nhà chính của một nông trại với một nhà nhỏ tuềnh toàng ở kế bên. Căn nhà thô sơ đó (để tránh không phải nộp thuế, nó được kê khai là không thể sử dụng được) có thể là chốn an toàn lý tưởng để Caterina trú ngụ trong khi mang thai và sinh nở, như lời truyền tụng của người dân địa phương.[6]

[6] Trao đổi của tác giả với nhà nghiên cứu tài liệu lưu trữ Giuseppe Pallanti, 2017; Alberto Malvolti, “In Search of Malvolto Piero: Notes on the Witnesses of the Baptism of Leonardo da Vinci,” Erba d’Arm, no. 141 (2015), 37. Trong cuốn Mona Lisa, Kemp và Pallanti không cho rằng Leonardo được sinh ra trong ngôi nhà đơn sơ đó vì nó được liệt kê trong bản khai thuế là không thể lưu trú được. Tuy nhiên, mô tả đó có thể là nhằm giảm thiểu khoản thuế phải nộp cho ngôi nhà dột nát hầu như lúc nào cũng trống không.

Leonardo sinh ra vào một ngày thứ Bảy và ngày hôm sau, ông được linh mục của giáo xứ làm lễ rửa tội ngay tại nhà thờ của xứ đạo Vinci. Chiếc bình đựng nước thánh thuở nào đến giờ vẫn còn đó. Mặc dù ra đời trong hoàn cảnh khác thường, lễ rửa tội cho ông vẫn là một sự kiện lớn và công khai. Tính cả Piero di Malvolto, tổng cộng có tới mười cha mẹ đỡ đầu đã đứng ra làm chứng, nhiều hơn so với những lễ rửa tội thông thường khác tại đây, trong số khách tới dự còn có cả những người thuộc giới quý tộc có

tiếng trong vùng. Tròn một tuần sau, Piero da Vinci rời bỏ Caterina và đứa con trai mới chào đời để quay trở về Florence và ngay ngày thứ Hai kế đó, ông đã lại tới văn phòng làm việc, tiếp tục chứng thực văn tự giấy tờ cho khách hàng.[7]

[7] Kemp và Pallanti, Mona Lisa, 85.

Leonardo không để lại cho hậu thế bất cứ bình luận nào về hoàn cảnh ra đời của ông nhưng một ghi chép trong sổ tay của ông lại khơi gợi cho chúng ta nhiều suy đoán khi ông nói tới những ân huệ mà tự nhiên ban phát cho một đứa trẻ sinh ra từ tình yêu. Ông viết: “Người đàn ông giao phối một cách khó khăn và bạo lực sẽ sinh ra những đứa trẻ cáu bẩn và giả dối nhưng nếu cuộc giao phối được thực hiện với tình yêu và ham muốn mãnh liệt từ cả hai phía thì đứa trẻ sẽ vô cùng thông minh, dí dỏm, hoạt bát và đáng yêu.”[8] Chúng ta cứ cho rằng, hay ít nhất cũng hy vọng ông tự xem mình thuộc về nhóm thứ hai.

[8] Leonardo, “Weimar Sheet,” trang bên phải, Bảo tàng Schloss, Weimar; Pedretti, Commentary, 2:110.

Leonardo đi lại giữa hai gia đình suốt thời thơ ấu. Caterina và Accattabriga định cư tại một nông trại nhỏ ở ngoại vi Vinci, họ vẫn duy trì mối quan hệ tốt đẹp với Piero da Vinci. Hai mươi năm sau, Accattabriga còn làm việc trong một lò gốm mà nhà Piero thuê lại, tính đến lúc đó thì họ đã làm chứng cho nhau trong một vài khế ước và văn tự trong nhiều năm. Sau khi Leonardo ra đời, Caterina và Accattabriga còn có với nhau năm đứa con, bốn gái và một trai. Nhưng Piero và Albiera thì vẫn không có con. Thực ra là đến khi Leonardo hai mươi tư tuổi, cha ông vẫn không có thêm mụn con nào. (Piero đã bù đắp lại thiếu hụt này trong lần kết hôn thứ ba và thứ tư, khi có ít nhất là mười một người con với hai người vợ sau này).

Cha sống ở Florence là chủ yếu, còn mẹ lại phải chăm lo cho gia đình ngày một đông đúc của riêng bà nên đến khi năm tuổi, Leonardo hầu như luôn ở trong tư gia của nhà da Vinci cùng ông nội ưa nhàn tản Antonio và vợ ông. Trong bản khai thuế năm 1457, Antonio liệt kê những người phụ thuộc đang sống cùng ông, trong đó có cả đứa cháu trai: “Leonardo, con trai của Ser Piero như đã ghi ở trên, con ngoài giá thú, do con trai tôi và Caterina, nay là vợ của Achattabriga, sinh ra.”

Trong nhà còn có người em trai út của Piero, Francesco, hơn Leonardo mười lăm tuổi. Francesco thừa hưởng từ cha thú điền viên an nhàn, cậu được chính cha mình mô tả trong một văn tự thuế, theo kiểu "lươn ngắn lại chê trạch dài" rằng đó là "một cậu bé suốt ngày lang thang quanh nhà và chẳng làm gì cả."[9] Francesco trở thành người chú mà Leonardo vô cùng yêu thương và nhiều lúc còn làm thay vai trò cha cậu bé. Trong phiên bản đầu tiên của cuốn tiểu sử Leonardo, Vasari đã nhầm khi cho Piero là chú của Leonardo, sau này ông đã sửa lại sai sót này.

[9] James Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo," Notes in the History of Art 5.1, (Fall 1985), 29.

"THỜI ĐẠI VÀNG SON CỦA NHỮNG ĐỨA CON HOANG"

Lễ rửa tội ồn ào được rất nhiều khách khứa tới tham dự của Leonardo, cho chúng ta thấy một thực tế rằng, có con ngoài giá thú vào thời kỳ đó chẳng phải là điều gì đáng hổ thẹn. Nhà nghiên cứu lịch sử văn hóa thế kỷ XIX Jacob Burckhardt thậm chí còn gắn cho nước Ý thời kỳ Phục hưng tên gọi "thời đại vàng son của những đứa con hoang."[10] Đặc biệt là trong giới cầm quyền và quý tộc, việc không phải là một đứa trẻ hợp pháp hoàn toàn không gây ra bất cứ trở ngại nào. Pius II, người đang tại vị Giáo hoàng khi Leonardo ra đời, có viết về chuyến thăm công quốc Ferrara của ngài. Bữa tiệc chào mừng ngài có mặt bảy hoàng tử của gia tộc thống trị Este, trong đó có cả vị công tước đang trị vì, tất cả họ đều là con ngoài giá thú. Pius viết: "Quả là một điều đáng kinh ngạc về gia đình quyền quý đó, khi không một người thừa tự hợp pháp nào từng được thừa kế ngai vàng; con trai của những cô nhân tình nhận được nhiều ân sủng hơn hẳn so với con trai của các bà vợ của họ."[11] (Bản thân Pius cũng có ít nhất hai đứa con ngoài giá thú). Giáo hoàng Alexander VI, người cũng tại vị trong khi Leonardo còn sống, có rất nhiều nhân tình và những đứa con ngoài giá thú, một trong số đó là Cesare Borgia, người sau này trở thành một hồng y giáo chủ, tư lệnh của quân đội Giáo hoàng, một người bảo trợ của Leonardo và là nhân vật chính trong tác phẩm **Quân vương** nổi tiếng của Machiavelli.

[10] Jacob Burckhardt, The Civilization of the Renaissance in Italy (Dover, 2010; xuất bản lần đầu bằng tiếng Anh vào năm 1878 và tiếng Đức vào năm 1860), 51, 310.

[11] Jane Fair Bestor, "Bastardy and Legitimacy in the Formation of a Regional State in Italy: The Estense Succession," *Comparative Studies in Society and History* 38.3 (Tháng Bảy 1996), 549–85.

Tuy nhiên, các tầng lớp trung lưu vẫn chưa sẵn sàng chấp nhận chuyện này. Mong muốn bảo vệ vị thế mới của mình, các nhà buôn và thợ thủ công đã họp nhau lại thành các phường hội, giúp cho các quy tắc đạo đức nghiêm ngặt được thực thi. Mặc dù một vài phường hội cũng chấp nhận những đứa con ngoài giá thú của hội viên nhưng ngoại lệ đó, rủi thay, lại không được áp dụng tại Arte dei Giuduci e Notai, hiệp hội lâu đời của các thẩm phán và chưởng khế (thành lập từ năm 1197) mà cha của Leonardo là thành viên. Thomas Kuehn viết trong cuốn **Illegitimacy in Renaissance Florence** (Tình trạng con hoang ở Florence thời Phục hưng) "Chưởng khế là nhân chứng và người sao chép văn tự đã được chứng nhận. Anh ta buộc phải là một người đáng tin cậy, tới mức không có bất kỳ một điểm gì khiến thiên hạ có thể vin vào để trách cứ. Anh ta phải là người hoàn toàn thuộc về một thành phần chính thống trong xã hội".[12]

[12] Thomas Kuehn, Illegitimacy in Renaissance Florence (University of Michigan, 2002), 80. Xem thêm Thomas Kuehn, "Reading between the Patrilines: Leon Battista Albertis 'Della Famiglia' in Light of His Illegitimacy," I Tatti Studies in the Italian Renaissance 1 (1985), 161–87.

Nhưng điều luật này cũng có mặt tích cực của nó. Sinh ra ngoài giá thú sẽ giải phóng những chàng trai trẻ tuổi với óc tưởng tượng phong phú và tâm hồn tự do, giúp họ sáng tạo vào thời điểm mà sự sáng tạo ngày càng được tưởng thưởng. Trong số các nhà thơ, họa sĩ và nghệ nhân sinh ra là con ngoài giá thú có những cái tên như Petrarch, Boccaccio, Lorenzo Ghiberti, Filippo Lippi, con trai ông Filippino, Leon Battista Alberti và tất nhiên là cả Leonardo.

Số phận của một đứa con hoang phức tạp hơn nhiều, chứ không đơn giản chỉ là kẻ ngoài cuộc. Nó tạo ra một sự nhập nhằng về địa vị. Kuehn viết: "Vấn đề với những đứa con ngoài giá thú là chúng thuộc về một phần của gia đình nhưng một cách không trọn vẹn." Điều đó giúp cho những đứa trẻ trở nên liều lĩnh và linh hoạt với hoàn cảnh hơn, hay có lẽ để sinh tồn, chúng buộc phải trở nên như vậy. Leonardo là thành viên của một gia đình trung lưu nhưng lại tách biệt khỏi nó. Giống như nhiều nhà văn và nghệ sĩ, ông lớn lên trong cảm giác mình là một phần của thế giới nhưng không hề lệ thuộc vào nó. Trạng thái lơ lửng này còn liên quan cả đến vấn đề thừa kế: những luật lệ mâu thuẫn kết hợp với tiền lệ xử án trái ngược nhau, khiến không ai có thể chắc chắn liệu một đứa con ngoài giá thú có được hưởng quyền thừa kế hay không, như chính Leonardo sẽ phát hiện ra thực tế này

trong những trận chiến pháp lý với những người em trai cùng cha khác mẹ của mình nhiều năm sau. Kuehn giải thích: "Dàn xếp những trường hợp mơ hồ như vậy, là một trong những đặc điểm nổi bật của đời sống xã hội tại các thị quốc thời Phục hưng. Nó góp phần tạo nên tính sáng tạo nổi trội trong nghệ thuật và chủ nghĩa nhân văn của một thành phố như Florence."[13]

[13] Kuehn, Illegitimacy, 7, ix.

Bởi hiệp hội chưởng khế của Florence ngăn cấm việc kết nạp những ai có thân thế là con ngoài giá thú, Leonardo mới có thể cùng lúc được tận hưởng những năng lực bẩm sinh nổi trội, kế thừa từ di sản của gia đình, đồng thời tự do theo đuổi niềm đam mê sáng tạo của riêng mình. Đây là một may mắn lớn. Nếu trở thành chưởng khế, có lẽ ông sẽ là một chưởng khế tồi: ông rất dễ cảm thấy nhàm chán và mất tập trung, đặc biệt là khi phải lặp đi lặp lại một việc gì đó thay vì sáng tạo.[14]

[14] Kuehn, Illegitimacy, 80. Xem Brown; Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo," 32.

MÔN ĐỒ CỦA TRẢI NGHIỆM

Một điểm tích cực nữa về đứa trẻ ngoài giá thú Leonardo, là người ta đã không gửi cậu vào một "trường học bằng tiếng Latin", nơi ngôn ngữ và tri thức kinh điển Hy-La được truyền dạy cho những môn đồ chỉn chu, mong trở thành nhà buôn hay theo đuổi một ngành nghề nào đó trong xã hội thành thị thời kỳ đầu Phục hưng.[15] Ngoài theo học chút kỹ năng tính toán tại một "trường dạy làm tính,"* Leonardo chủ yếu tự mày mò nghiên cứu. Có vẻ ông khá nhạy cảm về chuyện bản thân không được học hành nghiêm chỉnh, ông tự gán cho mình một cách mỉa mai cái mác là "kẻ ít học." Thế nhưng Leonardo cũng rất tự hào, khi chính việc không theo học một trường lớp chính thống nào, đã giúp ông trở thành môn đồ của trải nghiệm và thử nghiệm, ông từng ký tên mình là "Leonardo da Vinci, disscepolo della sperientia"[16] với ý nghĩa như vậy.

* Nguyên văn: "Abacus school" trong đó "abacus" có nghĩa là chiếc bàn tính. Đây là thuật ngữ chỉ các trường học ở Ý sau thế kỷ XIII, có chương trình giảng dạy tập trung vào các bộ môn toán học như là số học nhằm đào tạo nghề kế toán hay quản lý sổ sách giao dịch, phục vụ cho nền thương mại khi đó đang phát triển rực rỡ.

[15] Charles Nauert, Humanism and the Culture of Renaissance Europe (Cambridge, 2006), 5.
[16] Codex Atl., 520r/191r-a; Notebooks/MacCurdy, 2:989.

Chính tinh thần tự chủ, đã cứu rỗi ông khỏi kiếp nô lệ của lối tư duy truyền thống. Trong các ghi chép của mình, ông thẳng thừng báng bổ những kẻ học đòi ngu dốt, dám miệt thị ông vì điều đó:

Tôi biết rõ việc mình không phải người hay chữ, có thể khiến một vài kẻ tự phụ có thể lên án tôi là người vô học. Thật là ngu dốt!... Chúng huênh hoang với lòng tự mãn và thói khoa trương rỗng tuếch, làm đỏm bằng những thứ lấy cắp từ người khác, chứ không phải bằng tìm tòi của bản thân... chúng sẽ nói, bởi không học từ sách vở nên tôi không thể diễn đạt đúng những gì mình muốn nói – nhưng chúng đâu biết những chủ đề tôi nghiên cứu đòi hỏi kinh nghiệm, chứ không phải là chữ nghĩa của kẻ khác.[17]

[17] Notebooks/J. P. Richter, 10–11; Notebooks/Irma Richter, 4; Codex Atl., 119v, 327v.

Vậy là Leonardo đã may mắn được miễn khỏi cuộc trui rèn, khiến người ta mù quáng chấp nhận chủ nghĩa triết học kinh viện khô khan, cùng những giáo điều Trung cổ đã cắm rễ qua hàng thế kỷ, từ khi tư duy khoa học và tinh thần tự do cổ điển Hy-La (Hy Lạp – La Mã) đi vào thoái trào. Không lụy quyền thế và sẵn sàng thách thức mọi chân lý được xem là phổ quát, những phẩm chất ấy đã giúp ông xây dựng một phương pháp nghiên cứu thực nghiệm, khi tìm hiểu về thế giới tự nhiên, báo hiệu sự ra đời của phương pháp khoa học do Bacon và Galileo phát triển hơn một thế kỷ sau đó. Phương pháp của ông bắt rễ từ trải nghiệm thực tế, trí tò mò và khả năng đặt câu hỏi trước những hiện tượng mà tất cả chúng ta, khi đã qua cái thời ấu thơ ham khám phá, sẽ chẳng bao giờ khựng lại, dù chỉ trong giây lát để băn khoăn suy nghĩ.

Bổ sung vào kho báu đó là ham muốn mãnh liệt, cùng năng lực quan sát những điều kỳ thú của tự nhiên. Ông say sưa nghiên cứu các hình khối và bóng hình với độ chính xác đến phi thường, ông đặc biệt giỏi nắm bắt các chuyển động, từ cái đập cánh đến những cảm xúc thoáng qua trên gương mặt. Trên nền tảng tri thức đó, ông triển khai các thử nghiệm, một số trong tư duy, số khác bằng hình vẽ, đôi khi là cả vật thể thật. Ông tuyên bố: "Đầu tiên tôi sẽ làm một vài thử nghiệm trước khi tiến xa hơn, bởi ý định của tôi là tham khảo kinh nghiệm thực tế trước, rồi sau đó bằng lý luận hợp lý mới chỉ ra tại sao nó bắt buộc phải diễn ra đúng theo cách đó."[18]

[18] Paris Ms. E, 55r; Notebooks/Irma Richter, 8; Capra,Science, 161, 169.

Đó là thời điểm thích hợp để một đứa trẻ với những tham vọng và tài năng như Leonardo được sinh ra. Năm 1452, Johannes Guttenberg vừa khai trương nhà xuất bản của riêng ông và chẳng bao lâu sau loại máy in sắp chữ di động của ông được sử dụng rộng rãi để in ấn sách vở, mang đến cho những người thông minh nhưng không được gửi đến trường như Leonardo cơ hội tiếp cận tri thức. Nước Ý đang bước vào một thời kỳ hiếm hoi kéo dài khoảng bốn mươi năm, trong đó các thị quốc không bị tàn phá bởi chiến tranh. Cả trình độ học thức, khả năng tính toán và thu nhập đều tăng lên đáng kể, khi quyền lực dần chuyển từ tầng lớp địa chủ có tước hiệu sang những nhà buôn và chủ ngân hàng ở thành thị, tầng lớp được hưởng lợi từ những tiến bộ về luật pháp, các hệ thống kế toán, tín dụng và bảo hiểm. Người Thổ Ottoman sắp chiếm được Constantinople tạo nên một làn sóng nhập cư ồ ạt của các học giả vào nước Ý, đem theo họ là khối lượng khổng lồ các bản thảo chứa đựng kho tri thức cổ đại của Euclid, Ptolemy, Plato và Aristotle. Sinh cùng năm với Leonardo còn có Christopher Columbus và Amerigo Vespucci, hai nhân vật sau này sẽ mở đường cho kỷ nguyên của những phát kiến địa lý. Florence với tầng lớp thương nhân phát đạt, đang mong mỏi tìm kiếm cho mình một địa vị xã hội vững chắc, đã trở thành cái nôi của nghệ thuật và chủ nghĩa nhân văn Phục hưng.

KỶ NIỆM ẤU THƠ

Kỷ niệm sống động nhất Leonardo lưu giữ về thuở còn nằm nôi, được ông ghi lại sau đó năm mươi năm, khi ông đang nghiên cứu chuyến bay của những chú chim, ông đang viết về một loài chim tương tự như chim ưng, loài diều hâu với cái đuôi chẻ và đôi cánh dài tao nhã giúp nó vút lên cao và bay liệng. Bằng quan sát bén nhạy, Leonardo hiểu chính xác cách diều hâu mở rồi sau đó dang rộng cánh và hạ thấp đuôi khi hạ cánh.[19] Nó làm sống dậy trong ông một kỷ niệm từ khi còn là một hài nhi: "Viết về loài diều hâu dường như là định mệnh của tôi, bởi trong những hồi ức đầu tiên về thuở còn ẵm ngửa, hình như trong lúc tôi đang ở trong nôi, một con diều hâu đã bay tới, rồi dùng đuôi của nó bành môi tôi ra, sau đó đập mấy lần vào trong vòm miệng tôi."[20] Giống như phần nhiều các ý tưởng của Leonardo, vài tưởng tượng hoang đường có lẽ đã hòa lẫn vào hồi ức này của ông. Khó tưởng tượng được thực sự đã có một con chim đậu trong nôi

và tò mò dùng đuôi mở miệng một đứa trẻ sơ sinh. Có vẻ như Leonardo cũng thừa nhận thực tế này bằng cách sử dụng cụm từ “hình như là,” như thể đó chỉ là một giấc mơ.

[19] Paris Ms. L, 58v; Notebooks/Irma Richter, 95.

[20] Codex Atl., 66v/199b; Notebooks/J. P. Richter, 1363; Notebooks/Irma Richter, 269.

Tất cả những chi tiết này – tuổi thơ với hai người mẹ và người cha thường xuyên vắng mặt, cùng cuộc chạm trán mơ hồ với cái đuôi ngọ nguậy ở trong miệng – xứng đáng là câu đố vô cùng mời gọi đối với chuyên gia phân tâm học Freud. Và quả đúng như vậy – chính Freud đã tự mình cắt nghĩa nó. Năm 1910, ông đã dùng câu chuyện hư cấu về chú diều hâu của Leonardo làm chủ đề một cuốn sách nhỏ có tên **Leonardo da Vinci và một kỷ niệm thời thơ ấu**.[21]

[21] Tên gốc bằng tiếng Đức: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. Abraham Brill dịch năm 1916 và hiện có nhiều phiên bản trên mạng trực tuyến.

Freud đã có một khởi đầu không mấy thuận lợi, khi ông sử dụng bản dịch sang tiếng Đức các ghi chép của Leonardo với chất lượng kém và đã nhầm lẫn con chim trong ký ức của Leonardo là một con kền kền chứ không phải diều hâu. Chi tiết này dẫn dắt ông vào một lý giải suy diễn dài dòng về tính biểu tượng của kền kền thời Ai Cập cổ đại và mối quan hệ từ nguyên của các từ chỉ kền kền và mẹ, tất cả đều không phù hợp, như chính Freud sau này thừa nhận, là một sự cố đáng hổ thẹn.[22] Gạt sang bên mớ hỗn độn về biểu tượng con chim, đột phá đáng kể nhất trong phân tích của Freud là từ cái đuôi (tail) trong rất nhiều ngôn ngữ, trong đó có cả tiếng Ý (coda) là từ lóng dùng để chỉ “dương vật”, ký ức của Leonardo có liên quan tới thiên hướng tình dục đồng giới của ông. Freud viết: “Tình huống hoang tưởng về một con kền kền mở miệng đứa trẻ, rồi dùng đuôi tấn công vào đó, tương thích với ý tưởng về hành động kích thích dương vật bằng miệng.” Freud phỏng đoán, những ham muốn bị kìm nén của Leonardo đã chuyển thành sức sáng tạo mãnh liệt nhưng ông cũng để lại rất nhiều tác phẩm dang dở do bị ức chế về tinh thần.

[22] Sigmund Freud–Lou Andreas-Salomé Correspondence, Ernst Pfeiffer biên tập (Frankfurt: S. Fischer, 1966), 100.

Những diễn giải này đã làm dấy lên một số chỉ trích nặng nề, nổi bật nhất là phê bình của nhà nghiên cứu lịch sử nghệ thuật Meyer Schapiro[23] nhưng

dường như chúng hé lộ nhiều điều về Freud hơn là về Leonardo, ít nhất là theo quan điểm của tôi. Ký ức như một giấc mơ của Leonardo, có thể chỉ đơn giản phản ánh niềm đam mê trọn đời mà ông dành cho những chuyến bay của loài chim, cũng chính là cách ông hư cấu về nó. Chẳng cần đến Freud mới giúp chúng ta hiểu rằng, những thôi thúc tình dục có thể thăng hoa thành khát vọng và những niềm đam mê khác. Chính Leonardo cũng từng nói như vậy. Ông viết trong một cuốn sổ tay của mình "Đam mê trí tuệ đẩy lùi nhục dục."[24]

[23] Meyer Schapiro, "Leonardo and Freud," Journal of the History of Ideas 17.2 (Tháng Tư 1956), 147. Để bảo vệ quan điểm của Freud và bàn thêm về mối liên hệ giữa hình vẽ Thần đố kỵ với chim diều hâu, xin xem Kurt Eissler, Leonardo da Vinci: Psychoanalytic Notes on the Enigma (International Universities, 1961) và Alessandro Nova, "The Kite, Envy and a Memory of Leonardo da Vinci's Childhood," trong Coming About, Lars Jones biên tập (Harvard, 2001), 381.

[24] Codex Ad., 358v; Notebooks/MacCurdy, 1:66; Sherwin Nuland, Leonardo da Vinci (Viking, 2000), 18.

Một nguồn đáng tin cậy hơn giúp chúng ta hiểu biết sâu sắc đặc điểm tính cách căn bản, cùng những động cơ thúc đẩy Leonardo sáng tạo là một hồi ức khác mà ông ghi lại, lần này là về một chuyến dạo chơi gần Florence. Trong ký ức về chuyến đi đó, ông tình cờ đi qua một cái hang tối và băn khoăn tự hỏi, không biết có nên bước vào hay không. Ông nhớ lại: "Sau khi lang thang một đoạn đường dài giữa những khối đá xám xịt, tôi bước đến một cửa hang lớn. Tôi đứng đó hồi lâu, lòng đầy kinh ngạc. Ngó tới ngó lui, tôi cố nhìn xem liệu mình có thể khám phá ra thứ gì đó ở bên trong hay không nhưng bóng tối đã ngăn tôi lại. Đột nhiên, trong tôi dấy lên hai cảm giác trái ngược, sợ hãi và ham muốn – sợ cái hang tối đầy vẻ hăm dọa, ham muốn được nhìn xem có điều gì tuyệt vời đang ẩn giấu bên trong."[25]

[25] Codex Arundel, 155r; Notebooks/J. P. Richter, 1339; Notebooks/Irma Richter, 247.

Ham muốn đã chiến thắng. Trí tò mò không gì ngăn nổi của ông đã chiến thắng, Leonardo tiến vào trong hang, ở đó ông phát hiện ra một bộ xương cá voi hóa thạch, gắn chặt vào thành hang. Ông viết: "Ôi, một công cụ đồ sộ đã từng sống động của tự nhiên, sức mạnh to lớn của ngươi chẳng để làm gì sao."[26] Một vài học giả từng cho rằng ông đang mô tả một chuyến đi tưởng tượng hay ứng khẩu trước vài câu thơ của Seneca*. Nhưng trên trang sổ tay chứa những ghi chép này của ông và một vài trang quanh đó nữa, chứa toàn những mô tả về các lớp vỏ sò hóa thạch và thực tế là xương cá voi hóa thạch đã được tìm thấy ở vùng Tuscany.[27]

* Tên đầy đủ: Lucius Annaeus Seneca (khoảng 4 TCN – 65 SCN) là triết gia Khắc kỷ La Mã, chính khách, nhà viết kịch và nhà văn trào phúng Kỷ nguyên Bạc của văn học Latin.

[26] Codex Arundel, I56r; Notebooks/J. P. Richter, 1217; Notebooks/Irma Richter, 246.

[27] Kay Etheridge, “Leonardo and the Whale,” trong Fiorani và Kim.

Hóa thạch xương cá voi gợi lên viễn cảnh tối tăm, về thứ đã trở thành một trong những linh tính sâu xa nhất suốt đời ông, linh tính về một trận Đại hồng thủy. Trên mặt sau của trang giấy, ông mô tả rất dài về sức mạnh dữ dằn từng ngự trị trong con cá voi đã chết từ lâu: “Ngươi quạt nước bằng bộ vây rẽ nhánh nhanh thoăn thoắt và cái đuôi chẻ, khiến bão tố đột ngột nổi lên, quăng quật và nhận chìm hết thảy tàu thuyền.” Sau đó, ông chiêm nghiệm: “Ôi thời gian, kẻ tước đoạt chóng vánh mọi thứ, bao nhiêu vị vua, bao nhiêu dân tộc đã bị ngươi cuốn trôi vào quên lãng, biết bao quốc gia, bao số phận đã thay đổi kể từ khi sinh vật kỳ thú này lìa đời.”

Tới đây, nỗi sợ hãi của Leonardo lại bao trùm một địa hạt hoàn toàn khác, với bất cứ hiểm nguy nào có thể ập đến khi ở bên trong cái hang. Chúng bị thôi thúc bởi nỗi sợ hãi sống còn trước sức mạnh hủy diệt của tự nhiên, ông bắt đầu viết vội vàng, dùng bút lõi bạc trên một trang giấy nền đỏ, mô tả một trận Đại hồng thủy bắt đầu bằng nước và kết thúc bằng lửa. “Những dòng sông sẽ không còn nước, Trái Đất không còn màu xanh, những cánh đồng sẽ không còn rực rỡ bởi lúa ngô dập dờn trong gió; tất cả động vật sẽ chết vì không tìm thấy cỏ ăn,” ông viết. “Cứ như thế, Trái Đất màu mỡ và phì nhiêu sẽ phải lụi tàn vì ngọn lửa; bề mặt của nó sẽ bị đốt cháy thành than và toàn bộ sự sống trên đó sẽ chấm dứt.”[28]

[28] Codex Arundel, 155b; Notebooks/J. P. Richter, 1218, 1339n.

Cái hang tối mà trí tò mò của Leonardo đã buộc ông phải dấn thân vào, mang đến cả những khám phá khoa học lẫn tưởng tượng phóng túng, những thành tố luôn đan cài vào nhau trong suốt cuộc đời ông. Ông sẽ trải qua những cơn bão tố của tự nhiên lẫn bão tố trong tinh thần, ông sẽ đối mặt với những hốc tối sâu thẳm của cả mặt đất lẫn linh hồn. Nhưng trí tò mò về thế giới tự nhiên sẽ luôn thôi thúc ông tiếp tục khám phá. Cả những đam mê lẫn linh tính chẳng lành, luôn ám ảnh ông sẽ tuôn trào trên các tác phẩm nghệ thuật, khởi đầu với bức họa vẽ Thánh Jerome trầm tư mặc tưởng gần một cửa hang và lên đến đỉnh điểm trong những bức vẽ và ghi chép của ông về trận Đại hồng thủy.



Florence những năm 1480, nhà thờ với mái vòm của Brunelleschi ở trung tâm, bên phải là Palazzo della Signoria, nơi làm việc của chính quyền thị quốc.

CHƯƠNG 2

TẬP SỰ

XÊ DỊCH

Cho tới năm mười hai tuổi, Leonardo vẫn sống bình yên ở Vinci, dù không hẳn là thoải mái khi là thành viên của một gia đình ngày càng đông đúc. Hầu hết thời gian, cậu bé sống với ông bà nội và ông chú Francesco nhàn rỗi trong ngôi nhà của gia đình ở trung tâm Vinci. Theo những gì được ghi chép lại, cha cậu và mẹ kế cùng sống ở đó khi cậu năm tuổi nhưng sau đó họ lại chủ yếu sống ở Florence. Mẹ đẻ của Leonardo và chồng Accattabriga cùng đàn con ngày một đông đúc, cộng thêm cha mẹ chồng và gia đình anh chồng, cùng sống tại nông trại cách không xa trung tâm thị trấn.

Nhưng đến năm 1464, cuộc sống của Leonardo bỗng chốc thay đổi hoàn toàn. Mẹ kế của ông, Albiera, qua đời trong khi sinh nở, mang theo cả đứa con đầu lòng của bà xuống mồ. Ông nội Antonio của Leonardo, người đứng đầu gia đình Vinci, cũng mới qua đời trước đó không lâu. Khi Leonardo vừa bước sang cái tuổi cần phải chọn nghề để kiếm sống thì người cha đang sống một mình, hẳn là cô độc đã mang cậu bé tới Florence.[1]

[1] Trong số những người cho rằng Leonardo bắt đầu học việc vào năm 1466 có các nhà nghiên cứu Beck và Brown. Tờ khai hoàn thuế của Piero da Vinci năm 1469 liệt kê Leonardo trong danh sách những người phụ thuộc của ông ở Vinci nhưng đây không phải là một lời khai chính xác về mặt nơi chốn; bản thân Piero cũng không sống ở đó và nó cũng không được cơ quan thuế chấp thuận, tên của Leonardo đã bị gạch bỏ.

Leonardo hiếm khi viết lại những cảm xúc của chính mình trên những trang sổ tay, bởi vậy chúng ta khó biết được ông cảm thấy thế nào về cuộc chuyển đổi lớn này. Nhưng những mẩu chuyện ngụ ngôn Leonardo ghi lại, đôi khi cũng lờ mờ để lộ ra những cảm xúc của ông. Một trong số đó mô tả cuộc phiêu lưu buồn thảm của một hòn sỏi, đang an lạc trên ngọn đồi tràn ngập hoa và sum suê cây cối – nói cách khác là một nơi giống như Vinci. Nhìn vào đám sỏi đá dọc con đường phía trước, hòn sỏi quyết định mình cũng muốn dự phần vào đó. “Mình đang làm gì ở đây giữa đám cây cỏ này vậy?” nó tự hỏi. “Mình muốn sống cùng với đám bạn ở dưới kia.” Vậy là nó lăn xuống đồi, tới chỗ những hòn sỏi khác. Leonardo thuật lại từng chi tiết

của cuộc hành trình: “Sau một hồi, nó thấy mình liên tục bị chà đạp bởi bánh của những chiếc xe bò, móng sắt của những con ngựa và bàn chân của khách bộ hành qua lại. Một số đá nó đi, số khác giẫm lên nó. Đôi khi nó phải nhướn lên một chút khi bị dính phải bùn hay phân động vật nhưng mãi mãi nó sẽ chỉ có thể ngước nhìn trong vô vọng lên cái nơi nó đã vô tình rời bỏ, như nhìn về một chốn bình yên và tĩnh tại.” Leonardo rút ra bài học đạo đức: “Đây là những gì sẽ xảy đến với những kẻ rời bỏ cuộc đời chiêm nghiệm của một ẩn sĩ, để chọn tới sống nơi thành thị, giữa những con người xấu xa vô lượng.”[2]

[2] Notebooks/Irma Richter, 227.

Trong các ghi chép của ông còn có rất nhiều châm ngôn ca ngợi miền thôn dã và cuộc sống ẩn dật. Ông khuyên các họa sĩ tương lai: “Hãy rời bỏ gia đình và bè bạn, vượt qua những ngọn núi và thung lũng để về với miền thôn dã. Khi chỉ có một mình, ta sẽ hoàn toàn được làm chủ chính mình.”[3]

[3] Nicholl, 47; Codex Urb., 12r; Notebooks/J. P. Richter, 494.

Những lời tán tụng cuộc sống ở nông thôn này thật lãng mạn, với những ai trân trọng hình ảnh một thiên tài cô độc thì chúng quả là hấp dẫn. Nhưng mặt khác, chúng cũng đầy tính huyễn tưởng. Phần lớn sự nghiệp của Leonardo gắn liền với Florence, Milan và Rome, những trung tâm đông đúc của sáng tạo và giao thương, nơi ông thường xuyên được học trò, bè bạn và các nhà bảo trợ vây quanh. Ông hiếm khi trốn lánh về nông thôn để chiêm nghiệm một mình trong thời gian dài. Giống như rất nhiều nghệ sĩ, ông cảm thấy phấn khích khi được ở cùng với những người có nhiều mối quan tâm khác nhau, ông tuyên bố (sẵn sàng mâu thuẫn với chính mình ngay trong các ghi chép của bản thân): “Vẽ khi có bạn đồng hành hay hơn nhiều so với khi ở một mình.”[4] Tác động của ông nội và người chú, cả hai cùng sống lặng lẽ ở nông thôn, có in dấu ấn lên trí tưởng tượng của Leonardo thật nhưng hóa ra lại không được ông thực hành trong đời sống.

[4] Codex Ash., 1:9a; Notebooks/Richter, 495. (Richter cho rằng hai trích dẫn không hề mâu thuẫn, bởi trích dẫn sau là để nói về các học trò nhưng tôi cho rằng chúng thể hiện những suy nghĩ trái ngược nhau và trích dẫn sau gần với con người thực của Leonardo hơn.

Trong suốt những năm đầu ở Florence, Leonardo sống với cha, cũng là người đã thu xếp để ông được học hành sơ đẳng và sau đó giúp ông có chỗ học nghề và được trả công tốt. Nhưng có một điều quan trọng mà Ser

Piero đã bỏ qua không làm, một điều hẳn phải khá dễ dàng với một viên chưởng khế nhiều quan hệ như ông: Tiến hành các thủ tục pháp lý để Leonardo được công nhận là đứa con hợp pháp. Chuyện này hoàn toàn có thể thực hiện được, chỉ cần người cha và người con cùng trình diện trước một viên chức địa phương, với thẩm quyền giống như sứ thần của nhà vua, thường là một người được trọng vọng, có trách nhiệm xử lý các vấn đề tương tự; người cha sẽ trình đơn đề nghị, trong khi người con quỳ gối nhận ân huệ.[5] Quyết định không làm việc này cho Leonardo của Piero còn đặc biệt kỳ lạ, bởi sau đó rất lâu ông không hề có thêm mụn con nào.

[5] Kuehn, Illegitimacy., 52; Robert Genestal, Histoire de la legitimation des enfants naturels en droit canonique (Paris: Leroux, 1905), 100.

Có thể lý do khiến Piero không làm thủ tục hợp pháp hóa tư cách của Leonardo, là bởi ông đặt hy vọng vào một đứa con trai có khả năng nối nghiệp gia đình và trở thành một vị chưởng khế, trong khi lúc Leonardo mười hai tuổi thì có vẻ ông đã nhận thấy rõ rằng cậu trai này không có thiên hướng đó. Theo Vasari, Piero đã để ý thấy con trai mình "vẽ và nặn tượng luôn tay, theo đuổi trí tưởng tượng một cách say sưa hơn nhiều so với bất cứ đứa trẻ nào khác." Thêm vào đó, hiệp hội chưởng khế đã có quy tắc khó mà bỏ qua được, là không cho phép những đứa con ngoài giá thú được trở thành thành viên kể cả khi chúng được hợp pháp hóa. Vậy nên Piero đã chẳng thấy lý do gì để làm việc đó. Nhưng khi không làm thủ tục hợp pháp hóa tư cách của Leonardo, ông hẳn đã hy vọng sẽ có một đứa con trai nữa để nối dõi. Một năm sau Piero tái hôn với con gái một vị chưởng khế tiếng tăm khác của Florence, thế nhưng chỉ sau khi kết hôn tới lần thứ ba, vào năm 1475, với một người phụ nữ trẻ hơn Leonardo tới sáu tuổi thì ông mới có được đứa con trai nối dõi, sau này đã trở thành chưởng khế đúng như ước nguyện của ông.

FLORENCE

Khi ấy, chẳng ở đâu và có lẽ mãi mãi về sau cũng rất hiếm thấy nơi nào có được môi trường kích thích con người sáng tạo như Florence những năm 1400. Nền kinh tế với nghề kéo sợi thô sơ là chủ yếu trước kia, nay đã phát triển rực rỡ, giúp Florence trở thành nơi giao hòa giữa nghệ thuật, công nghệ và thương mại, giống như những trung tâm kinh tế lớn thời hiện đại. Đây là nơi các nghệ sĩ làm việc cùng với các nhà sản xuất và thương gia

buôn lụa, để tạo ra thứ vải tinh tế như những tác phẩm nghệ thuật. Năm 1472 có tới tám mươi tư thợ chạm khắc gỗ, tám mươi ba thợ dệt lụa, ba mươi họa sĩ bậc thầy, bốn mươi bốn thợ chế tác vàng và đồ trang sức hội tụ ở Florence. Nó cũng đồng thời là trung tâm của hoạt động ngân hàng; đồng florin, nổi tiếng bởi được làm từ vàng nguyên chất, là đơn vị tiền tệ tiêu chuẩn thống lĩnh toàn châu Âu, việc áp dụng quy tắc ghi sổ kép trong đó mọi giao dịch đều phải đồng thời được ghi nợ và ghi có vào hai tài khoản khác nhau đã giúp hoạt động thương mại nở rộ. Những nhà tư tưởng hàng đầu tiếp nhận chủ nghĩa nhân văn Phục hưng, đặt niềm tin vào chân giá trị của con người và khao khát kiếm tìm hạnh phúc của họ ngay trong thế giới này thông qua tri thức. Một phần ba cư dân Florence biết chữ, tỷ lệ cao nhất tại châu Âu vào thời kỳ đó. Nhờ có giao thương, thành phố này trở thành trung tâm tài chính và cái nôi của những ý tưởng vĩ đại.

“Florence xinh đẹp có đủ cả bảy thứ cốt yếu để trở thành thành phố toàn hảo,” nhà văn tiểu luận Benedetto Dei viết vào năm 1472, thời điểm Leonardo cũng đang sống ở Florence. “Đầu tiên, thành phố này có được tự do hoàn toàn; thứ hai, nó có cư dân đông đúc, giàu có và ăn vận lịch thiệp; thứ ba, nó có dòng sông với nguồn nước trong sạch và các xưởng sản xuất nằm ngay bên trong những bức tường thành; thứ tư, Florence cai quản được các lâu đài, thị trấn, đất đai và con người; thứ năm, nó có một trường đại học giảng dạy cả tiếng Hy Lạp lẫn nghề kế toán; thứ sáu, nó quy tụ những bậc thầy của tất cả các bộ môn nghệ thuật; thứ bảy, nó có các ngân hàng và đại lý kinh doanh trên toàn thế giới.”[6]

[6] Stefano Ugo Baldassarri và Arielle Saiber, Images of Quattrocento Florence (Yale, 2000), 84.

Bất cứ tài sản nào trong số những thứ vừa được kể trên, đều vô cùng giá trị đối với một thành phố, hoàn toàn tương tự như trong thế giới hiện đại ngày nay: không chỉ có “tự do” và “nước sạch,” cư dân cũng cần “ăn vận lịch thiệp” và trường đại học thì nổi tiếng vì giảng dạy cả môn kế toán lẫn tiếng Hy Lạp.*

* Ý tác giả là cân bằng giữa tri thức học thuật và các kỹ năng thực hành.

Nhà thờ chính tòa của Florence là công trình tuyệt mỹ nhất nước Ý. Vào những năm 1430, nó sở hữu mái vòm lớn nhất thế giới, nhờ bàn tay sáng tạo của kiến trúc sư Filippo Brunelleschi, một thiên tài trong cả nghệ thuật lẫn kỹ thuật xây dựng. Sự kết nối hai địa hạt này chính là chìa khóa của

tinh thần sáng tạo Florence. Rất nhiều nghệ sĩ của thành phố cũng đồng thời là kiến trúc sư, còn ngành dệt thì phát triển rực rỡ từ sự kết hợp giữa công nghệ, thiết kế, hóa học và thương mại.

Sự hòa trộn ý tưởng thuộc về nhiều lĩnh vực khác nhau, đã trở thành thông lệ khi thiên tài bốn phương hội tụ. Các nhà sản xuất lụa hợp tác với những người thợ kim hoàn, để tạo ra những thiết kế làm mê hoặc lòng người. Các kiến trúc sư và họa sĩ thì cùng nhau xây dựng quy tắc phối cảnh viễn cận. Thợ chạm khắc gỗ hợp tác với các kiến trúc sư tạo nên 108 nhà thờ nằm rải rác khắp nơi trong thành phố. Cửa hiệu trở thành xưởng sáng tạo. Thương nhân trở thành nhà tài chính. Nghệ nhân trở thành nghệ sĩ.[7]

[7] John M. Najemym, A History of Florence 1200–1575 (Wiley, 2008), 315; Eric Weiner, Geography of Genius(Simon and Schuster, 2016), 97.

Khi Leonardo chuyển tới Florence, dân số thành phố khoảng 40.000 người, con số đã được duy trì trong gần một thế kỷ nhưng sau khi đã sụt giảm mạnh từ mức 100.000 người vào năm 1300 trước sự tàn bạo của cái Chết Đen và những làn sóng dịch bệnh tiếp sau đó. Có ít nhất một trăm gia đình được coi là rất giàu có, cộng thêm khoảng năm ngàn thành viên của các phường hội, chủ cửa hàng và thương nhân, một phần quan trọng của tầng lớp trung lưu thịnh vượng. Do đa phần đều là người giàu mới phất, họ cần thiết lập địa vị và ảnh hưởng của mình. Họ làm việc đó bằng cách đặt hàng những tác phẩm nghệ thuật độc đáo, mua sắm những thứ phục trang xa hoa từ lụa và vàng, xây dựng những dinh thự lộng lẫy (ba mươi công trình đã mọc lên trong khoảng thời gian từ 1450 đến 1470) và trở thành những nhà bảo trợ cho văn học, thơ ca và triết lý nhân văn. Họ tiêu dùng phóng tay nhưng tinh tế. Khi Leonardo chuyển tới Florence, nơi đây có nhiều thợ khắc gỗ hơn là đồ tể. Bản thân thành phố cũng trở thành một tác phẩm nghệ thuật. Nhà thơ Ugolino Verino đã phải thốt lên: “Trên thế gian không có nơi nào đẹp hơn thế”.[8]

[8] Lester, 71; Gene Brucker, Living on the Edge in Leonardo’s Florence (University of California, 2005), 115; Nicholl, 65.

Không giống một số thị quốc khác ở Ý, Florence không bị cai trị bởi một hoàng tộc với ngôi vị cha truyền con nối. Hơn một thế kỷ trước khi Leonardo đặt chân đến đây, những thương nhân và người đứng đầu các phường hội giàu có đã lập nên nền cộng hòa, trong đó các đại biểu được bầu định kỳ

gặp nhau tại Palazzo della Signoria, nay là Palazzo Vecchio. “Người dân được giải trí mỗi ngày nhờ các buổi biểu diễn, lễ hội và đủ những điều mới lạ,” nhà sử học người Florence thế kỷ XV, Francesco Guicciardini, viết. “Họ sống no đủ nhờ nguồn cung cấp thực phẩm dồi dào. Mọi ngành nghề đều phát triển thịnh vượng. Người tài giỏi được trọng dụng, người giảng dạy văn học, nghệ thuật và mọi ngành khoa học xã hội khác đều được chào đón và có thể yên tâm về địa vị của mình.”[9]

[9] Francesco Guicciardini, Opere Inedite: The Position of Florence at the Death of Lorenzo, (Bianchi, 1857), 3:82.

Tuy nhiên, nền cộng hòa Florence lại không hề mang những nét tiêu biểu của dân chủ và công bằng. Trên thực tế, thật khó cho đó là một nền cộng hòa thực sự. Quyền lực phía sau sân khấu thuộc về gia tộc Medici, những chủ ngân hàng đặc biệt giàu có, với tầm ảnh hưởng thống trị lên nền chính trị và văn hóa Florence trong suốt thế kỷ XV, dù không hề ra mặt hay mang bất kỳ danh phận nào. (Trong thế kỷ sau đó, họ trở thành các công tước với tước vị được nối dõi, những thành viên ít ảnh hưởng hơn trong gia tộc thì trở thành các giáo hoàng).

Sau khi Cosimo de Medici tiếp quản ngân hàng của cả gia tộc vào những năm 1430, nó đã trở thành ngân hàng lớn nhất châu Âu. Nhờ quản lý tài sản của những gia tộc giàu có nhất lục địa, gia tộc Medici đã đưa mình lên đỉnh cao thịnh vượng. Họ chính là các nhà cải tiến quy tắc ghi sổ kép trong kế toán, trong đó việc sử dụng hai bút toán ghi nợ và ghi có đồng thời, đã trở thành bàn đạp thúc đẩy thương mại phát triển trong suốt thời kỳ Phục hưng. Nhờ mưu lược, cùng những khoản lót tay hào phóng, Cosimo trở thành người thực sự cai trị Florence, dưới sự bảo trợ của ông, nó đã trở thành cái nôi của nghệ thuật và chủ nghĩa nhân văn Phục hưng.

Là nhà sưu tập các văn tự cổ và từng được dạy văn học Hy Lạp - La Mã, Cosimo đã góp phần khơi lại niềm say mê với các di sản cổ xưa, cũng chính là cốt lõi của chủ nghĩa nhân văn Phục hưng. Ông sáng lập và tài trợ thư viện công cộng đầu tiên của Florence, cùng Học viện Plato phi chính thức nhưng có tầm ảnh hưởng lớn, nơi các trí giả thảo luận về các trường phái triết học cổ điển. Về nghệ thuật, ông là nhà bảo trợ của Fra Angelico, Filippo Lippi và Donatello. Cosimo qua đời năm 1464, ngay sau khi Leonardo chuyển tới sống tại Florence. Kế thừa sự nghiệp của ông là người

con trai, năm năm sau là người cháu trai nổi tiếng, Lorenzo de Medici, nhân vật thường được gọi bằng danh xưng xứng tầm là "**Lorenzo Kiệt xuất**".

Lorenzo tiếp thu bài bản văn học và triết học nhân văn dưới sự giám sát cẩn trọng của mẹ mình, một nhà thơ khá thành công, Chính ông đã bảo trợ Học viện Plato do ông nội mình sáng lập. Ông cũng là một vận động viên thể thao giàu thành tích, nổi danh với các môn cưỡi ngựa đấu thương, săn bắn, huấn luyện chim ưng và phối giống ngựa. Tất cả những yếu tố này giúp ông trở thành một nhà thơ và nhà bảo trợ thành công hơn là một ông chủ ngân hàng; ông vui thú với việc tiêu dùng của cải hơn là làm cho nó sinh sôi nảy nở. Trong suốt hai mươi ba năm nắm quyền, ông đã tài trợ cho những nghệ sĩ tiên phong sáng tạo nhất, trong đó có Botticelli và Michelangelo, đồng thời bảo trợ cho các xưởng nghệ thuật của Andrea del Verocchio, Domenico Ghirlandaio và Antonio del Pollaiuolo, nơi tạo ra những bức họa và tác phẩm điêu khắc, góp phần tô điểm cho thành phố Florence đang trong thời kỳ rực rỡ nhất.

Cả hoạt động bảo trợ nghệ thuật hào phóng, sự chuyên quyền, cùng khả năng duy trì sự cân bằng quyền lực hòa bình với các thị quốc cạnh tranh của Lorenzo de Medici, đã giúp Florence trở thành cái nôi của nghệ thuật và thương mại, trong suốt thời gian thuộc về thời kỳ đầu trong sự nghiệp của Leonardo. Lorenzo cũng không ngừng mua vui cho dân chúng bằng những buổi biểu diễn hoành tráng cùng những trò giải trí quy mô lớn, từ những vở kịch tái hiện khổ hình của Chúa Jesus, cho tới các lễ hội trước Tuần Chay*.

* Lễ hội trước Tuần Chay (Pre-Lenten) là lễ hội chuẩn bị cho chu kỳ ăn chay Tháng Ba hằng năm – truyền thống của những người theo đạo Thiên Chúa.

Những tác phẩm phục vụ cho sự khoa trương hào nhoáng này chẳng tồn tại lâu nhưng nó mang lại nguồn thu và kích thích trí tưởng tượng sáng tạo của rất nhiều nghệ sĩ tham gia, nổi bật nhất là chàng trai Leonardo trẻ tuổi.

Văn hóa lễ hội của Florence có được thêm rất nhiều phần hương vị, là bởi nó có khả năng truyền cảm hứng cho những trí tuệ sáng tạo nhất, để họ kết hợp những ý tưởng thuộc về những địa hạt hoàn toàn xa cách. Trong những con phố chật hẹp, những người thợ nhuộm vải làm việc ngay bên cạnh những người thợ kim hoàn rồi thợ dệt len và trong những lúc nghỉ ngơi, họ cùng nhau tới quảng trường công cộng để tham gia vào các cuộc

thảo luận sôi nổi. Tại xưởng của Pollaiuolo, người ta nghiên cứu giải phẫu học để những họa sĩ và nhà điêu khắc trẻ hiểu biết hơn về cơ thể con người. Các nghệ sĩ tiếp thu quy tắc viễn cận và quy tắc tạo bóng từ góc của ánh sáng cùng khái niệm về độ sâu. Trên tất cả, nền văn hóa Florence khi ấy, trọng vọng tất cả những ai làm chủ và kết hợp được nhiều lĩnh vực chuyên môn lại với nhau.

BRUNELLESCHI VÀ ALBERTI

Di sản của hai học giả này ảnh hưởng sâu sắc tới Leonardo. Người đầu tiên là Filippo Brunelleschi (1377–1446), tác giả của mái vòm nhà thờ chính tòa Florence. Cũng như Leonardo, ông là con trai của một vị chưởng khế. Mong muốn cuộc sống nhiều sáng tạo hơn, ông đã theo học nghề kim hoàn. May mắn cho niềm đam mê với nhiều lĩnh vực khác nhau của ông, các thợ kim hoàn thời đó lại được gom vào cùng với các thợ thủ công khác, để làm thành hiệp hội thợ dệt và lái buôn, trong đó bao gồm cả thợ điêu khắc. Niềm đam mê của Brunelleschi sớm lan sang cả kiến trúc, ông đã tới Rome để nghiên cứu các di tích cổ đại cùng người bạn Donatello, cũng là một thợ kim hoàn trẻ tuổi đến từ Florence. Họ cùng nhau đo đạc mái vòm Pantheon, nghiên cứu các công trình cổ vĩ đại khác và nghiền ngẫm tác phẩm của các học giả La Mã cổ mà nổi bật nhất là cuốn **De Architectura** (Bàn về kiến trúc) nói về các tỷ lệ kinh điển của Vitruvius*. Nhờ đó, họ trở thành hiện thân của niềm say mê đa ngành, cùng sự hồi sinh của tri thức cổ điển làm nên thời kỳ đầu Phục hưng.

* Marcus Vitruvius Pollio (80-70 TCN – khoảng 15 TCN), thường được gọi là Vitruvius, là tác giả, kiến trúc sư, kỹ sư dân dụng và quân sự La Mã vào thế kỷ I TCN, nổi tiếng với tuyển tập De Architectura (Bàn về kiến trúc). Luận thuyết về tỷ lệ thần thánh trong kiến trúc và cơ thể người của ông là cảm hứng để Leonardo da Vinci vẽ nên phác họa người Vitruvius nổi tiếng thời Phục hưng. Vitruvius được đề cập xuyên suốt trong toàn cuốn sách, đặc biệt tập trung ở Chương 8.

Để xây dựng mái vòm nhà thờ chính tòa – một kết cấu tự chịu lực được dựng lên từ gần bốn triệu viên gạch mà cho đến nay vẫn là mái vòm xây bằng gạch lớn nhất thế giới – Brunelleschi đã phát triển những mô hình toán học phức tạp, đồng thời phát minh ra các kỹ thuật cần trục và nhiều công cụ khác. Một ví dụ về những điều góp phần làm nên đời sống sáng tạo ở Florence là một vài cần trục, sau đó được dùng để dựng những nhà hát tráng lệ của Lorenzo de Medici, nơi các diễn viên có thể bay lượn trên sân khấu, còn hệ thống phông màn thì tự động dịch chuyển.[10]

[10] Paul Robert Walker, The Feud That sparked the Renaissance: How Brunelleschi and Ghiberti Changed the Art World (William Morrow, 2002); Ross King, Brunelleschi's Dome: The Story of the Great Cathedral of Florence (Penguin, 2001).

Brunelleschi cũng khám phá trở lại và phát triển thêm những khái niệm cơ bản về nguyên tắc phối cảnh thị giác, vốn hoàn toàn vắng bóng trong nghệ thuật Trung cổ. Trong một thí nghiệm mang tính tiên liệu về những nghiên cứu của Leonardo sau này, Brunelleschi vẽ một bức tranh khổ lớn, ghi lại quang cảnh Nhà rửa tội Baptistery của Florence khi nhìn từ nhà thờ chính tòa qua một quảng trường. Sau khi đục một lỗ nhỏ trên bức vẽ, ông xoay ngược nó lại và đặt lên ngang tầm mắt trong khi ông đứng đối diện với Baptistery. Rồi ông lấy một cái gương và giương nó lên ở vị trí cách mình một sải tay, để nó phản chiếu hình ảnh của bức tranh. Khi di chuyển tấm gương ra xa rồi lại gần tầm mắt, ông có thể so sánh hình ảnh phản chiếu của bức tranh với công trình thực ngoài đời. Ông cho rằng, bản chất của tranh vẽ theo phong cách hiện thực, chính là dựng lại một hình ảnh ba chiều trên một mặt phẳng hai chiều. Sau khi thành công với thủ thuật trên bức vẽ, Brunelleschi chỉ ra nguyên tắc hội tụ của các đường song song tại một điểm tụ(Nguyên văn: Vanishing point) khi thể hiện trên mặt phẳng. Nguyên tắc phối cảnh tuyến tính của ông đã làm thay đổi hoàn toàn nghệ thuật và ảnh hưởng sâu sắc tới các bộ môn quang học thị giác, kỹ thuật kiến trúc,, và các ứng dụng hình học Euclide.[11]

[11] Antonio Manetti, The Life of Brunelleschi, Catherine Enggass dịch (Pennsylvania State, 1970; lần đầu được xuất bản vào những năm 1480), 115; Martin Kemp, "Science, Non-science and Nonsense: The Interpretation of Brunelleschi's Perspective," Art History 1:2, June 1978, 134.

Người tiếp nối Brunelleschi trong vai trò nhà lý thuyết về phối cảnh tuyến tính, là một học giả khác của thời kỳ Phục hưng, Leon Battista Alberti (1404–1472), người đã chọn lọc rất nhiều thí nghiệm của Brunelleschi và mở rộng thêm các kết quả nghiên cứu của ông về luật phối cảnh. Là một nghệ sĩ, kiến trúc sư, kỹ sư và nhà văn, Alberti có rất nhiều điểm tương đồng với Leonardo: cả hai cùng là con ngoài giá thú của những ông bố giàu có, cùng đẹp trai và cường tráng ở tuổi thanh niên, không kết hôn và nhất là luôn say sưa khám phá mọi thứ từ toán học tới nghệ thuật. Tuy nhiên, có một điểm khác biệt giữa họ, đó là thân phận con ngoài giá thú đã không cản trở Alberti tiếp thu nền giáo dục chính thống. Cha ông đã giúp ông vượt qua quy định, cấm không cho những đứa trẻ ngoài giá thú được giữ các chức vụ tôn giáo hay làm việc cho giáo hội, ông đã học luật

tại Bologna, được phong chức thầy tu và trở thành thư ký của Giáo hoàng. Khi mới ngoài ba mươi, Alberti đã hoàn thành kiệt tác của mình về phân tích tranh và luật phối cảnh, cuốn **On painting** (Bàn về hội họa), phiên bản bằng tiếng Ý của cuốn sách được đề tặng Brunelleschi.

Alberti có bản năng làm việc phối hợp của một kỹ sư, cũng giống như Leonardo, là một "người sùng bái tình bạn" cùng "một trái tim rộng mở," theo như lời của học giả Anthony Grafton, ông cũng rất giỏi làm thân với các nhân vật quyền quý. Say sưa với mọi thứ nghệ thuật cũng như công nghệ, ông thẩm vấn mọi người đến từ mọi ngóc ngách trong đời sống, từ người thợ chữa giày đến các học giả uyên thâm để học hỏi bí quyết của họ. Nói cách khác, ông rất giống với Leonardo, chỉ trừ một điểm: Leonardo không bị thôi thúc bởi mục tiêu mở rộng tri thức của nhân loại, thông qua việc công khai và truyền bá các kết quả nghiên cứu của mình; Alberti thì ngược lại, ông tận tâm chia sẻ thành quả mình đạt được, tập hợp một cộng đồng các trí giả để cùng bồi đắp và mở rộng thêm các khám phá của nhau, khuyến khích các cuộc thảo luận mở và hoạt động xuất bản rộng rãi như một phương tiện để gia tăng tích lũy tri thức. Theo Grafton, là người nhạc trưởng đại tài của các hoạt động phối hợp tập thể, Alberti tin vào "cuộc đàm luận trong phạm vi công cộng."

Khi Leonardo mới là cậu thiếu niên bỡ ngỡ bước chân tới Florence thì Alberti đã ở tuổi sáu mươi và chủ yếu sống ở Rome, bởi vậy khó có khả năng họ từng gặp gỡ nhau. Tuy nhiên, Alberti lại là nhân vật có ảnh hưởng lớn. Leonardo đã nghiên cứu các luận thuyết của ông và cũng chủ ý nỗ lực học tập cả văn phong lẫn cách xử thế của bậc tiền bối. Alberti từng tự gọi mình là "hiện thân của niềm vui sướng trong mỗi lời nói và chuyển động," một phong cách vô cùng hấp dẫn đối với Leonardo. "Con người cần nhiều tính nghệ thuật nhất trong ba thứ," Alberti viết, "đi dạo trong thành phố, cưỡi ngựa và trò chuyện, bởi trong từng hoạt động đó chúng ta đều phải cố gắng làm vui lòng mọi người.[12] Leonardo giỏi cả ba việc trên.

[12] Anthony Grafton, Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance (Harvard, 2002), 27, 21, 139. Xem thêm Franco Borsi, Leon Battista Alberti (Harper & Row, 1975), 7–11.

Cuốn **Bàn về hội họa** của Alberti mở rộng các phân tích của Brunelleschi về phối cảnh nhờ sử dụng hình học, để tính toán các đường phối cảnh của những vật ở xa trên mặt phẳng hai chiều, ông cũng gợi ý các họa sĩ khi vẽ

nên dùng cách treo một tấm màn dệt bằng sợi mỏng, ngăn giữa chính họ và vật mẫu, sau đó đánh dấu lại các điểm mà vật thể đó in lại trên tấm màn. Phương pháp mới của ông không chỉ cải tiến hội họa mà còn lan sang rất nhiều lĩnh vực khác, từ vẽ bản đồ tới thiết kế sân khấu. Nhờ áp dụng toán học và nghệ thuật, Alberti đã nâng cao vị thế của các họa sĩ và củng cố thêm luận điểm, nghệ thuật thị giác xứng đáng có một chỗ đứng ngang hàng so với các thành tựu khác của con người, đó cũng là địa hạt mà sau này Leonardo sẽ vươn đến đỉnh cao.[13]

[13] Samuel Y. Edgerton, The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe (Cornell, 2009); Richard McLanathan, Images of the Universe (Doubleday, 1966), 72; Leon Rocco Sinisgalli, Battista Alberti: On Painting. A New Translation and Critical Edition (Cambridge, 2011), 3; Grafton, Leon Battista Alberti, 124. Sinisgalli cho rằng phiên bản phổ biến bằng tiếng Ý (Tuscan) của Alberti được viết trước, sau đó một năm mới là phiên bản tiếng Latin.

GIÁO DỤC

Leonardo chỉ theo học chính thức tại một trường dạy làm tính, một cơ sở đào tạo sơ cấp, tập trung chủ yếu vào các kỹ năng tính toán nhằm phục vụ các hoạt động thương mại. Nó không dạy học sinh phương pháp xây dựng những lý thuyết trừu tượng; thực hành mới là ưu tiên hàng đầu. Một kỹ năng được đào tạo rất sâu tại đây, là cách rút ra những điểm tương tự từ nhiều trường hợp cá biệt, một phương pháp Leonardo rất hay sử dụng trong các nghiên cứu khoa học của ông sau này. Đối với ông, việc đúc rút điểm tương đồng và phát hiện quy luật các mô hình, trở thành phương pháp cơ sở ban đầu cho quá trình khái quát hóa thành lý thuyết về sau.

Nhà viết sử nhiệt tâm của thế kỷ XV, Vasari, với tài phóng đại dường như khá điển hình ở ông, từng viết: “Trong môn số học, chỉ trong vài tháng nghiền ngẫm, Leonardo đã đạt được những tiến bộ đáng kinh ngạc, đến nỗi làm cho người thầy phải nhiều phen bối rối, khi đặt ra những câu hỏi hóc búa.” Vasari cũng ghi lại Leonardo đam mê quá nhiều thứ, đến nỗi ông rất dễ dàng bị sao lãng. Hóa ra, ông còn rất giỏi môn hình học nhưng lại không bao giờ tập sử dụng cho thành thạo các phương trình hay công thức đại số cơ sở tại thời điểm đó. Ông cũng không học tiếng Latin, ở tuổi ba mươi, ông vẫn nỗ lực bù đắp thiếu hụt này bằng cách lập các danh sách từ mới, cần cù viết ra những mẩu dịch ngô nghê và đánh vật với các nguyên tắc ngữ pháp.[14]

[14] Arasse, 38, 43. Arasse notes, “Như các tập sổ tay Codex Trivulziano và Manuscript B cho thấy, Leonardo đã chép lại hầu như một nửa “Toàn bộ các từ tiếng Latin theo thứ tự” trong cuốn sách của Luigu Pulci... danh sách trong tập Sổ tay Codex Trivulziano hầu như giống hệt lá thư tại các trang 7–10 của cuốn De Re Militari của Valturio.” Tập Sổ tay Codex Trivulziano ra đời quanh 1487–1490.

Là người thuận tay trái, Leonardo viết từ bên phải sang bên trái của trang giấy, ngược chiều so với thông thường, đồng thời từng chữ cái một cũng được viết lật úp lại như hình phản chiếu trong gương. Như Vasari mô tả, ta sẽ “khó lòng đọc trôi chảy mà không cần dùng một cái gương.” Một số người phỏng đoán rằng ông dùng cách viết này như một loại mật mã để giữ bí mật các công trình của mình nhưng điều dó không đúng; trên thực tế, chúng ta vẫn có thể đọc được những gì ông viết, dù có hay không dùng tới gương, ông viết như vậy bởi khi dùng tay trái, ông có thể lùi tay về phía đó mà không làm nhòe mực. Hơn nữa, kiểu viết này cũng không phải là hoàn toàn không phổ biến. Khi bạn ông, nhà toán học Luca Pacioli mô tả cách viết chữ ngược của Leonardo, ông đã nhấn mạnh một vài người thuận tay trái khác cũng viết tương tự như vậy. Một cuốn sách về nghệ thuật thư pháp khá thông dụng vào thế kỷ XV, thậm chí còn đưa ra chỉ dẫn về cách tốt nhất để những người thuận tay trái viết theo kiểu chữ ngược, thời đó gọi là **lettera mancina**[15].

[15] Carmen Bambach, “Leonardo: Left-Handed Draftsman and Writer,” trong Bambach Master Draftsman, 50.

Thuận tay trái cũng tác động tới cách vẽ của Leonardo. Giống như với chữ viết, ông cũng vẽ từ phải sang trái để tay không làm nhòe các nét vẽ vừa hoàn thành[16].

[16] Bambach, “Leonardo: Left-Handed Draftsman and Writer,” 48; Thomas Micchelli, “The Most Beautiful Drawing in the World,” Hyperallergic, ngày 2 tháng 11, 2013.

Phần lớn các họa sĩ vẽ các nét gạch bóng theo chiều nghiêng, từ trên sang bên phải như thế này: ///. Nhưng các nét gạch của Leonardo lại rất đặc biệt, bởi ông đặt bút từ phía dưới bên phải và di chuyển lên trên về phía bên trái như thế này: \\\\. Ngày nay, cách vẽ này có thêm một lợi thế nữa: những nét gạch bóng theo kiểu thuận tay trái trên một bức vẽ là bằng chứng cho thấy nó là tác phẩm của Leonardo.

Khi nhìn trong gương, chữ viết của Leonardo hơi giống chữ cha ông, cho thấy Piero có thể đã giúp Leonardo học viết. Tuy nhiên, rất nhiều tính toán số học của ông lại được viết theo lối truyền thống, cho thấy trường dạy làm

tính có thể đã không nuông chiều kiểu viết chữ ngược của ông trong môn toán.[17]

[17] Geoffrey Schott, "Some Neurological Observations on Leonardo da Vinci's Handwriting," Journal of Neurological Science 42.3 (08-1979), 321.

Thuận tay trái không phải một khuyết điểm trầm trọng, nó chỉ bị coi như một dị biệt, một đặc điểm gợi lên trong chúng ta những từ như trái khoáy (sinister) và vụng về (gauche) hơn là điêu luyện (dexterous) và khéo léo (adroit), cũng là một cách để Leonardo được xem và tự xem mình là đặc biệt.

VERROCCHIO

Khi Leonardo được khoảng mười bốn tuổi, cha ông đã đủ khả năng đảm bảo cho con trai được theo học một trong những khách hàng của mình, Andrea del Verrocchio, họa sĩ đại tài kiêm kỹ sư, lúc ấy đang điều hành một trong những xưởng nghệ thuật xuất sắc nhất thành Florence. Vasari viết, "Piero mang một số bức vẽ của con trai tới cho Andrea del Verrocchio, một người bạn tốt của ông để xem và hỏi liệu ông ta có cho rằng học vẽ sẽ tốt cho thằng bé hay không." Piero biết rất rõ Verrocchio, ông đã công chứng ít nhất bốn thỏa thuận liên quan tới pháp lý và các văn tự thuê mướn khác của Verrocchio trong thời gian đó. Nhưng Verrocchio có lẽ đã chấp thuận cho cậu bé Leonardo tới học việc, dựa vào những đánh giá thực tế chứ không chỉ bởi mối quan hệ tốt đẹp của ông với người cha. Vasari chép lại rằng Verrocchio đã vô cùng "kinh ngạc" trước tài năng của cậu bé.[18]

[18] Cecchi, "New Light on Leonardo's Florentine Patrons," 121; Bramly, 62.

Xưởng của Verrocchio, ẩn mình trong một con phố nhỏ nằm ngay sát văn phòng của Piero, là nơi hoàn hảo dành cho Leonardo. Verrocchio đã xây dựng một chương trình giảng dạy tổng hợp, bao gồm nghiên cứu giải phẫu bề mặt, cơ khí, kỹ thuật vẽ và các hiệu ứng sáng, tối trên các loại vật liệu như vải.

Khi Leonardo tới, xưởng của Verrocchio đang dựng một ngôi mộ được trang trí công phu cho gia tộc Medici, tạc một bức tượng đồng của Chúa Jesus và Thánh Thomas, thiết kế những băng rôn làm từ lụa taffeta, có gắn những bông hoa bằng vàng và bạc cho một đám rước, giám tuyển các cổ vật của gia tộc Medici và vẽ hàng loạt tranh Đức Mẹ Maria, để bán cho

những nhà buôn mong muốn thể hiện cả sự giàu có lẫn lòng mộ đạo của mình. Một bản kê khai hàng hóa đang bày bán tại cửa hiệu cho thấy, nó có cả các mặt hàng như bàn án, giường, một quả địa cầu và rất nhiều sách bằng tiếng Ý, trong đó có cả bản dịch các tác phẩm thơ cổ điển của Petrarch và Ovid, cũng như rất nhiều truyện ngắn của nhà văn thành Florence nổi tiếng thế kỷ XIV Franco Sacchetti. Các chủ đề thường xuyên được thảo luận tại đây bao gồm toán, giải phẫu, phẫu tích*, đồ cổ, âm nhạc và triết học. Theo Vasari, “Verrocchio chuyên tâm nghiên cứu khoa học, đặc biệt là hình học.”[19]

* Phẫu tích (Dissection) trong tiếng Latin có nghĩa là “cắt rời từng mảnh,” ban đầu được dùng như từ đồng nghĩa với giải phẫu (Anatomy), tuy nhiên sau này nó được dùng để chỉ một kỹ thuật trong giải phẫu học, để làm bộc lộ các cấu trúc bên trong nhìn thấy được bằng mắt thường.

[19] Evelyn Welch, Art and Society in Italy 1300–1500 (Oxford, 1997), 86; Richard David Serros, “The Verrocchio Workshop: Techniques, Production, and Influences,” Luận án tiến sĩ, University of California, Santa Barbara, 1999.

Cửa hiệu của Verrocchio, cũng giống như cửa hiệu của năm hoặc sáu đối thủ cạnh tranh chính của ông ở Florence, giống như một gian hàng thương mại, tương tự như của những người thợ chữa giày hay bán đồ trang sức trên cùng con phố, chứ chẳng hề là nơi phô diễn nghệ thuật tinh tế. Tại tầng trệt là kho và phòng làm việc, mở ra mặt phố, nơi thợ thủ công và những người học việc, sản xuất hàng loạt các thứ đồ dùng từ giá vẽ, bàn thợ, lò nung, bàn xoay gốm, đến các máy xay bằng kim loại. Rất nhiều công nhân ăn ở cùng nhau ở các tầng phía trên. Các bức tranh và sản phẩm làm ra không được ký tên; chúng không phục vụ mục đích trở thành tác phẩm của bất cứ cá nhân nào. Hầu hết chúng đều được hình thành nhờ nỗ lực tập thể, kể cả rất nhiều bức tranh thường được cho là của chính Verrocchio cũng vậy. Mục đích là tạo ra một nguồn cung ổn định các sản phẩm và tạo tác nghệ thuật để bán ra thị trường, hơn là nuôi dưỡng những thiên tài sáng tạo, mong mỏi tìm kiếm nơi trưng bày cho các sáng tạo độc đáo của riêng mình.[20]

[20] J. K. Cadogan, “Verrocchio’s Drawings Reconsidered,” Zeitschrift fikr Kunstgeschichte 46.1 (1983), 367; Kemp Marvellous, 18.

Do không được học tiếng Latin, thợ thủ công trong các cửa hiệu như vậy, không được xem là một phần của giới tinh hoa. Tuy nhiên, địa vị của các nghệ sĩ thì đã bắt đầu thay đổi. Niềm đam mê mới hồi sinh với văn học nghệ thuật cổ điển La Mã, đã làm sống dậy các tác phẩm của Pliny Già*,

người ca ngợi hết lời các nghệ sĩ cổ đại, khi thể hiện thiên nhiên một cách chính xác tới nỗi, những chùm nho họ tạc nên có thể đánh lừa cả những chú chim. Với sự trợ giúp từ các tác phẩm của Alberti, cùng sự phát triển của luật phối cảnh dựa trên toán học, địa vị xã hội và học thuật của các họa sĩ dần được cải thiện, một vài người trong số họ đã trở thành những nhân vật được săn đón.

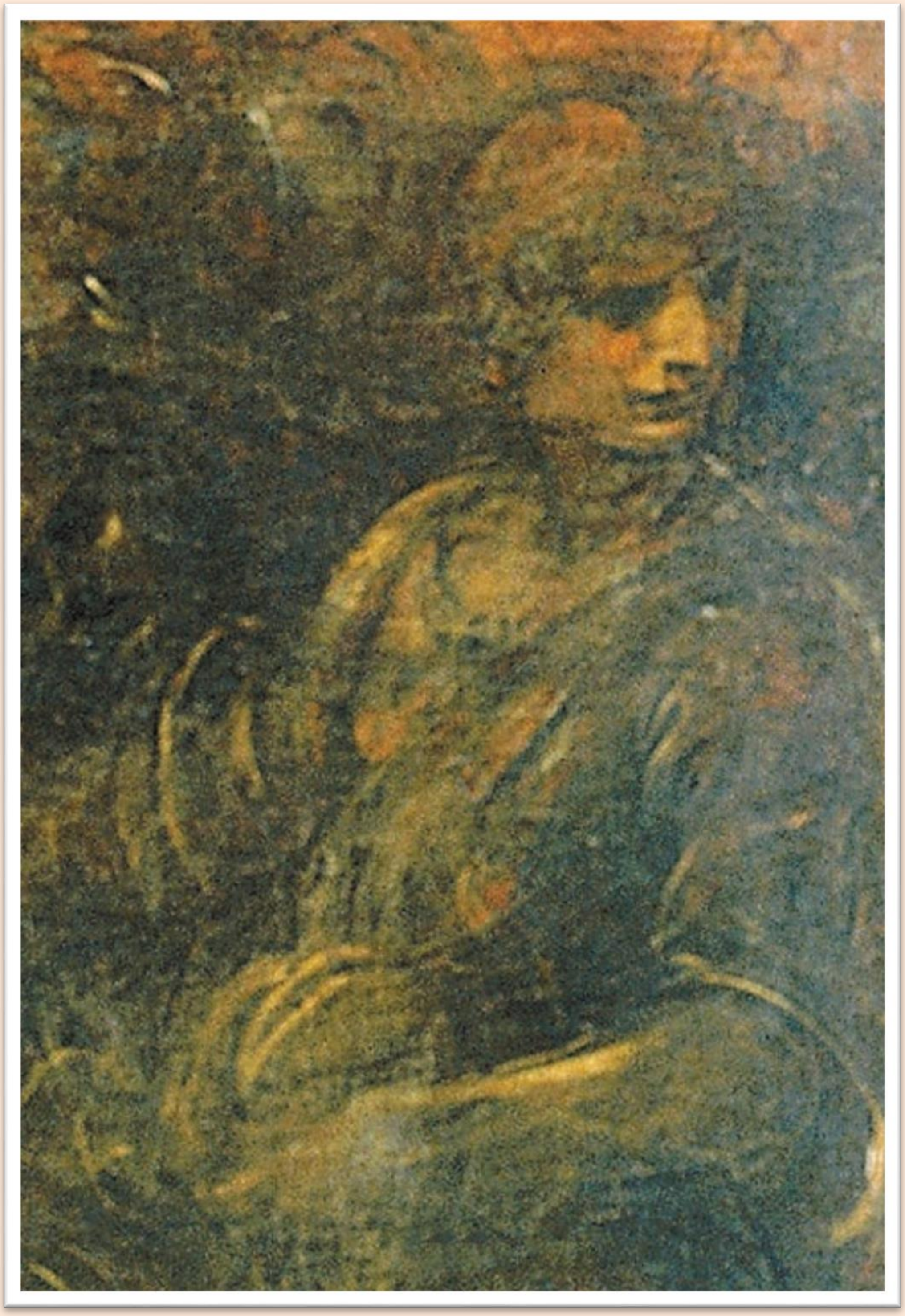
* Pliny Già (Pliny the Elder) tên thật là Gains Plinius Secundus, sinh năm 79 TCN, một tác giả, nhà tự nhiên học và triết học tự nhiên La Mã, ông còn là một nhà quân sự. Tên gọi Pliny Già được dùng để phân biệt với Pliny Trẻ, cháu trai của ông, cũng là một tác gia nổi tiếng.

Từng học nghề kim hoàn, Verrocchio dồn phần lớn công việc vẽ tranh cho những người khác trong xưởng, đáng chú ý nhất là một nhóm các nghệ sĩ trẻ trong đó có cả Lorenzo di Credi. Verrocchio là người thầy tốt bụng; những học trò như Leonardo thường tiếp tục ở lại và làm việc cho ông sau khi đã học nghề xong, còn những họa sĩ trẻ, trong đó có cả Sandro Botticelli thì trở thành đồng môn với ông.

Nhưng bản tính hào hiệp của Verrocchio lại có một nhược điểm: Ông không phải người thầy nghiêm khắc và xưởng của ông có tiếng là không giao hàng đúng hẹn. Vasari ghi lại, Verrocchio từng vẽ các bức phác thảo cho một cảnh chiến đấu giữa các nhân vật khỏa thân và một tác phẩm văn chương khác, "nhưng vì lý do nào đó và dù là gì đi nữa thì chúng cũng không bao giờ được hoàn thành." Với một vài bức tranh, Verrocchio kéo dài thời gian vẽ có khi tới mấy năm. Sau này, Leonardo sẽ vượt xa người thầy của mình trên tất cả mọi phương diện, trong đó có cả thiên hướng dễ bị sao lãng, hay bỏ dở các đơn đặt hàng và nấn ná với những bức tranh trong nhiều năm trời.



Tượng **David** của Verrocchio



Nhân vật được cho là chân dung tự họa của Leonardo trong bức họa **Sự sùng kính của các hiền sĩ** của ông



Bức vẽ có lẽ đã ghi lại hình ảnh
của chính Leonardo, đang làm mẫu
cho Verrocchio tạc David

Một trong những tác phẩm điêu khắc mê hoặc nhất của Verrocchio, là bức tượng đồng cao khoảng 129 cm của chàng chiến binh trẻ David, đang đứng trong tư thế chiến thắng trên cái đầu của Goliath. Nụ cười của David quả là vô cùng hấp dẫn và hơi bí ẩn, cũng giống như những nụ cười mà Leonardo sẽ vẽ nên sau này – nó khiến hậu thế phải băn khoăn không hiểu, chính xác thì cậu ta đang suy tư điều gì? Nó vừa thể hiện niềm vinh quang chiến thắng trẻ thơ, vừa soi sáng nhận thức bừng nở của cậu bé về vai trò lãnh đạo của mình trong tương lai, một nụ cười tự mãn được ghi lại, đúng vào giây phút nó đang chuyển thành vẻ cương nghị. Không giống như bức tượng bằng đá cẩm thạch nổi tiếng của Michelangelo, khắc họa chàng David cuồn cuộn cơ bắp như một người đàn ông, David của Verrocchio

dường như mang vẻ thanh tao và đặc biệt xinh đẹp của một cậu bé tầm mười bốn tuổi.

Đó cũng là tầm tuổi của Leonardo, cậu bé mới tới học việc tại xưởng, có lẽ đúng vào lúc Verrocchio bắt đầu tạc bức tượng.[21]

[21] Có một ghi chép về việc Hội đồng thị quốc Florence, trả cho Lorenzo de Medici 150 đồng florin để mua bức tượng vào năm 1476 nhưng hầu hết các chuyên gia hiện nay, đều công nhận thời điểm sáng tác thực tế là khoảng thời gian từ năm 1466 đến 1468.

Các nghệ sĩ thời Verrocchio thường hay pha trộn chất lý tưởng cổ đại với hiện thực tự nhiên, vì vậy khó có khả năng những bức tượng của ông là chân dung chính xác của một người mẫu cụ thể nào đó. Tuy nhiên, vẫn có lý do để cho rằng, Leonardo đã làm mẫu cho Verrocchio tạc nên **David**[22].

[22] Nhiều học giả cho rằng Leonardo chính là nguyên mẫu cho bức tượng David. Martin Kemp nằm trong số những người nghi ngờ tính xác thực của nhận định này. Ông chia sẻ, "với tôi dường như đó là tác phẩm của trí tưởng tượng lãng mạn nhưng chẳng có lấy một bằng chứng thuyết phục nào! Các nghệ sĩ thời đó thường khai thác những tuyên ngôn về chủ nghĩa tự nhiên nhưng tượng của họ thì hẳn không phải "chân dung" của người làm mẫu.

Gương mặt của cậu bé không phải là kiểu mặt lớn mà Verrocchio trước đây thường ưa thích. Rõ ràng là ông đã sử dụng một người mẫu mới và cậu bé vừa xuất hiện trong xưởng là một ứng viên khá tiềm năng, đặc biệt là bởi theo Vasari, cậu bé Leonardo có "một hình thể đẹp đẽ không ngòi bút nào tả xiết, một vẻ lộng lẫy khiến những linh hồn đau khổ nhất cũng phải mỉm cười." Những lời khen ngợi sự đáng yêu của cậu bé Leonardo, còn được các nhà viết tiểu sử khác thời kỳ đó nhắc tới nhiều lần. Và còn một manh mối nữa: Gương mặt của David (mũi và cằm khỏe, má và môi mềm mượt) rất giống với gương mặt của chàng thiếu niên trẻ tuổi, đứng ở phía ngoài cùng trên bức họa **Sự sùng kính của các hiền sĩ,** vốn vẫn được cho là chân dung tự họa của Leonardo, cộng thêm rất nhiều điểm tương đồng khác giữa hai nhân vật này.

Vậy nên, chỉ bằng chút tưởng tượng, chúng ta có thể nhìn ngắm bức tượng cậu bé David của Verrocchio mà hình dung ra cậu bé Leonardo trẻ tuổi, trông ra sao khi đứng làm mẫu tại xưởng. Thêm vào đó, còn một bức vẽ của một trong số các học trò của Verrocchio, rất có thể là bản sao của một trong các hình vẽ nghiên cứu ban đầu của ông về bức tượng. Nó thể hiện cậu bé người mẫu trong tư thế của David, ngón tay đặt trên hông cùng cái

hõm nhỏ nơi giao nhau giữa cổ và xương ức, chỉ có điều là hoàn toàn khỏa thân.

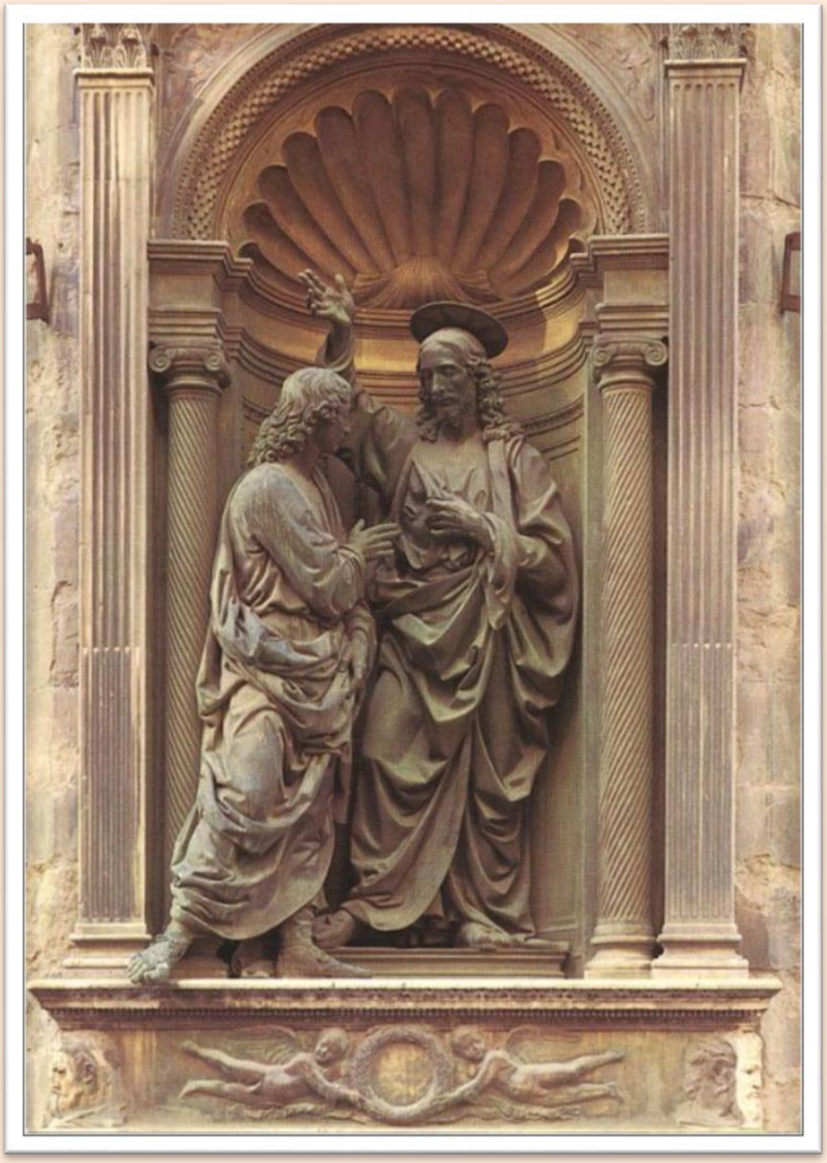
Các tác phẩm của Verrocchio, đôi khi bị chỉ trích là giống như sản phẩm của người thợ lành nghề hơn là một nghệ sĩ. “Phong cách tạc tượng và vẽ tranh của ông thường cứng nhắc và thô nháp, bởi chúng là kết quả của nghiên cứu miệt mài hơn là năng khiếu bẩm sinh,” Vasari viết. Nhưng bức tượng David lại là báu vật xinh đẹp, đã tác động mạnh mẽ tới chú thợ học việc Leonardo. Những lọn tóc quăn của David, cùng mớ tóc và râu trên cái đầu của Goliath, là những đường nét xoắn cuộn sang trọng, sẽ trở thành đặc điểm nổi bật nhất trong các tác phẩm nghệ thuật của Leonardo sau này. Thêm vào đó, bức tượng của Verrocchio (không giống như các tác phẩm khác, chẳng hạn phiên bản David của Donatello năm 1440) thể hiện sự tỉ mỉ và điêu luyện tới từng chi tiết về hình thể. Ví dụ, hai tĩnh mạch có thể nhìn thấy được trên cánh tay phải của David, được tạc một cách chính xác và nổi hẳn lên trên bề mặt, cho ta thấy rằng, dù trông có vẻ hờ hững, nhưng thực ra cậu đang nắm rất chắc thanh kiếm ngắn hình chữ thập trong tay. Tương tự như vậy, những cơ bắp nối từ phần trên của cánh tay trái tới khuỷu tay, cũng được làm căng lên, cho phù hợp với tư thế bàn tay đang vặn ngược trở lại đặt vào hông.

Khả năng truyền tải những nét tinh tế của chuyển động, trong một tác phẩm nghệ thuật bất động, là một trong những tài năng của Verrocchio mà thời đó người ta còn chưa đánh giá được đúng mức. Trong các tác phẩm hội họa của mình sau này, Leonardo sẽ còn tiếp nối và vượt qua cả người thầy về khả năng này. Vượt trội hơn hầu hết các nghệ sĩ tiền bối, Verrocchio mang vào tượng của mình những đường nét cuộn xoắn, xoay tròn và những dòng chảy mềm mượt. Trong bức tượng đồng **Chúa Jesus và Thánh Thomas***, cũng bắt đầu được tạc trong khoảng thời gian Leonardo học việc tại xưởng, Thánh Thomas quay người sang trái để chạm vào vết thương của Jesus còn Jesus thì rướn người sang phải trong khi giơ cánh tay lên.

* Christ and Saint Thomas (1467–1483), ban đầu nằm ở tường ngoài nhà thờ Orsanmichele ở Florence, Ý. Ngày nay bức tượng gốc đã được chuyển vào bên trong tòa nhà (hiện là một bảo tàng) còn một bản sao được đặt vào vị trí cũ.

Cảm giác về chuyển động đã biến tác phẩm thành một câu chuyện kể. Nó lưu lại không chỉ một khoảnh khắc mà là cả câu chuyện được nhắc đến trong Phúc Âm Thánh John, khi Thomas nghi ngờ sự phục sinh của Jesus và đáp lại chỉ lệnh của Ngài “Hãy đưa bàn tay con đây, rồi ấn mạnh vào sườn Ta.” Kenneth Clark gọi đây là “sự khởi đầu thời kỳ Phục hưng về dòng chảy phức tạp này của chuyển động thông qua bố cục, có được nhờ các trục tương phản của các nhân vật” mà chính Leonardo sau này sẽ lấy làm mô típ chính trong toàn bộ các bản dựng hình vẽ của ông.”[23] Chúng ta cũng nhận ra niềm say mê của Verrocchio đối với chuyển động và dòng chảy ở mái tóc của Thánh Thomas, chòm râu của Jesus, những chi tiết một lần nữa làm nổi bật lên nét phong phú cuốn hút của những lọn tóc quăn và cuộn xoắn.

[23] John 20:27; Clark, 44.



Leonardo từng học làm tính để phục vụ hoạt động thương mại nhưng từ Verrocchio, ông đã học được điều cơ bản hơn: vẻ đẹp của hình khối. Sau khi Cosimo de Medici qua đời, Verrocchio đã thiết kế một tấm bia làm từ đá cẩm thạch và đồng cho hầm mộ của ông ta, được hoàn tất vào năm 1467, một năm sau khi Leonardo theo học tại xưởng. Thay vì những hình ảnh tôn giáo, tấm bia lại khắc các họa tiết hình học mà phần chính là một hình tròn nằm bên trong một ô vuông, như Leonardo sau này sẽ sử dụng để vẽ **Người Vitruvius**. Bên trong tấm bia mộ, Verrocchio cùng các học trò chạm khắc tỉ mỉ những hình chữ nhật và bán nguyệt bằng màu cân đối dựa trên các hòa âm cân đối trong âm nhạc của Pythagoras.[24] Leonardo đã nhận ra sự hài hòa ẩn giấu bên trong các tỷ lệ và các quy tắc toán học chính là những nét vẽ của tự nhiên.

[24] Kim Williams, "Verrocchio's Tombslab for Cosimo de' Medici: Designing with a Mathematical Vocabulary," trong Nexus I (Florence: Edizioni dell'Erba, 1996), 193.

Hai năm sau, hình học và vẻ đẹp của sự cân đối lại có dịp gặp gỡ, khi xưởng của Verrocchio được giao thực hiện một nhiệm vụ lớn lao; đưa quả cầu nặng hai tấn lên đỉnh vòm công trình nhà thờ chính tòa Florence của Brunelleschi. Đó là chiến công vẻ vang của cả nghệ thuật lẫn công nghệ. Giây phút vinh quang được đánh dấu bằng tiếng kèn hiệu rền vang cùng những lời tán tụng không ngớt. Đó là vào năm 1471, khi Leonardo mười chín tuổi. Công trình ông vẫn còn nhắc đến trong sổ tay của mình nhiều thập kỷ sau, bởi nó đã gieo vào đầu chàng thanh niên trẻ cảm xúc mãnh liệt về sự tương phùng giữa nghệ thuật và kỹ thuật; Leonardo đã vẽ lại một cách chi tiết và đẹp đến mê hồn những thiết bị cần trục và cơ cấu truyền động vẫn được sử dụng tại xưởng của Verrocchio, một số trong đó ban đầu là những phát minh của Brunelleschi.[25]

[25] Carlo Pedretti, Leonardo: The Machines (Giunti, 2000), 16; Bramly, 72.

Bản thân cấu trúc của quả cầu, được làm từ đá và phủ bên ngoài bằng tám tấm đồng sau đó mạ vàng, khơi dậy trong Leonardo niềm say mê với quang học và hình học ánh sáng. Thời điểm đó chưa có đèn hàn nên các tấm đồng hình chữ nhật đã được gắn lại với nhau, bằng cách dùng các tấm gương lõm lòng chảo rộng khoảng 92 cm, giúp tập trung ánh sáng mặt trời vào một điểm khiến nó đạt đến nhiệt độ rất cao. Cần phải có hiểu biết về hình học để tính toán chính xác góc chiếu của các tia sáng, sau đó

tạo độ cong tương ứng cho các tấm gương. Leonardo đã hoàn toàn bị quyến rũ – đôi khi là ám ảnh – bởi cái ông gọi là "những chiếc gương lửa"; trong nhiều năm về sau, ông đã để lại gần hai trăm hình vẽ trong những cuốn sổ tay của mình, ghi lại cách làm những chiếc gương lõm có khả năng tập trung ánh sáng từ nhiều góc khác nhau. Gần bốn mươi năm sau, trong khi đang ở Rome nghiên cứu những tấm gương cong, có khả năng biến hơi nóng của Mặt Trời thành một thứ vũ khí, ông đã ghi chú lại trong sổ tay của mình, "Hãy nhớ lại xem các tấm đồng phủ bên ngoài quả cầu trên nóc nhà thờ Santa Maria del Fiore đã được gắn lại với nhau như thế nào?"[26]

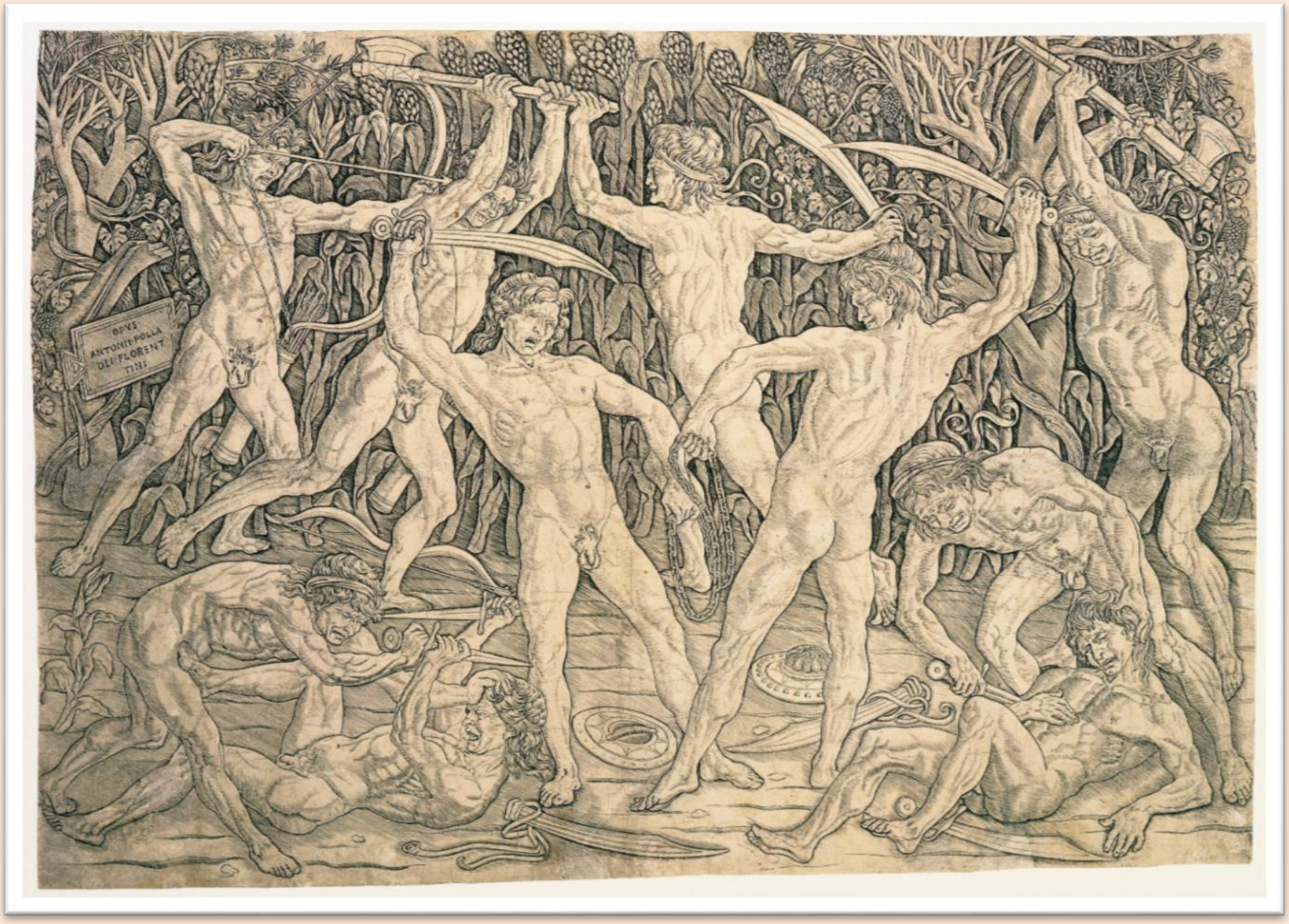
[26] Pedretti Commentary, 1:20; Pedretti, The Machines, 18; Paris Ms. G, 84v; Codex Ad., fols. 17v, 879r, 1103v; Sven Dupré, "Optic, Picture and Evidence: Leonardos Drawings of Mirrors and Machinery," Early Science and Medicine 10.2 (2005), 211.



Leonardo cũng chịu ảnh hưởng của đối thủ cạnh tranh chính của Verrocchio tại Florence, Antonio del Pollaiuolo. Thậm chí còn hơn cả Verrocchio, Pollaiuolo đang thử nghiệm việc thể hiện chuyển động và các tư thế xoay vặn của cơ thể, ông còn thực hiện các ca mổ xẻ cơ thể người để nghiên cứu giải phẫu học. Vasari viết, "ông là người đầu tiên lột da người để nghiên cứu các cơ và hiểu về nghệ thuật khỏa thân theo cách hiện đại hơn." Ở bức phù điêu **Trận chiến giữa những người khỏa thân*** cũng như bức tượng và tranh vẽ cùng tên **Hercules và Antaeus**, Pollaiuolo khắc họa chân thực những chiến binh trong tư thế đang xoay người mạnh mẽ hòng đâm chết hay hạ gục đối thủ. Phân tích giải phẫu về các cơ và trạng thái thần kinh cho thấy sự hợp lý của vẻ nhăn nhó trên gương mặt và các tư thế vặn xoắn của chân và tay.[27]

* Battle of the Nudes

[27] Bernard Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance (Putnam, 1909), section 8.



Trận chiến giữa những người khỏa thân
Battle of the Nudes



Hercules và Antaeus

Cha của Leonardo đánh giá cao, thậm chí còn được lợi từ trí tưởng tượng bay bổng, cùng khả năng kết nối nghệ thuật với những điều kỳ thú trong thiên nhiên của cậu con trai. Một người nông dân từng làm việc tại Vinci, ngày nọ đã làm một cái khiên nhỏ bằng gỗ và nhờ Piero mang nó tới Florence để trang trí. Piero giao nhiệm vụ đó cho con trai và Leonardo đã quyết định tạo ra hình ảnh đáng sợ của một con quỷ, có hình dáng giống như con rồng đang phun lửa và chất độc. Để con quỷ trở nên sống động hơn, ông dùng cả các bộ phận thật của thằn lằn, dế, rắn, bướm, châu chấu, và dơi. "Ông loay hoay với chúng quá lâu, đến nỗi mùi hôi thối từ xác các con vật xông lên nồng nặc không tài nào chịu nổi nhưng Leonardo thì chẳng hề để ý đến điều đó, tình yêu dành cho nghệ thuật mới lớn lao làm sao," Vasari viết. Khi Piero nhận được thành phẩm cuối cùng, ông đã giật nảy mình, bởi dưới ánh sáng lờ mờ, trông nó giống y như một con quỷ thực sự. Ông quyết định giữ lại sản phẩm sáng tạo của con trai và mua một cái

khiên khác cho người nông dân. “Sau đó, Ser Piero bí mật bán nó cho một lái buôn ở Florence với giá một trăm ducat; không lâu sau nó rơi vào tay Công tước thành Milan, khi mua lại nó với giá ba trăm ducat.”

Cái khiên, có lẽ là tác phẩm đầu tiên được ghi nhận của Leonardo, cho thấy tài năng kết hợp giữa tưởng tượng hoang đường với quan sát thực tế của ông. Về sau, trong những dòng ghi chú về các lý thuyết hội họa mà ông đề xướng, Leonardo viết, “Nếu bạn muốn con vật tưởng tượng của mình trông giống như thật, như là một con rồng chẳng hạn, hãy lấy cái đầu của một con chó ngao hay chó săn, mắt của một con mèo, tai của nhím, mũi của chó săn xám, lông mày của sư tử, thái dương của gà trống già và cổ rùa.”[28]

[28] Leonardo Treatise/Rigaud, 353; Codex Ash. 1:6b; Notebooks/J. P. Richter, 585.

KỸ THUẬT VẼ XẾP NẾP, TƯƠNG PHẢN SÁNG TỐI VÀ PHỦ MỜ

Một trong những bài tập tại xưởng của Verrocchio là vẽ lại “các nếp gấp,” chủ yếu là dùng bút lông vẽ những nét tỉ mẩn bằng sơn lót màu đen và trắng trên nền vải lanh. Theo Vasari, Leonardo “thường làm những mẫu vật bằng đất sét, phủ lên chúng các tấm vải mềm đã được nhúng vào thạch cao, sau đó dùng đầu bút lông kiên trì vẽ lại chúng trên các tấm vải lanh mịn hoặc lanh thô bằng mực đen và trắng.” Các nếp gấp và sóng vải hiện lên mềm mại, cho thấy những thể hiện khéo léo về ánh sáng, sắc độ nhạt dần của bóng tối và đôi khi là cả sự phản chiếu của ánh sáng.

Một vài bản vẽ xếp nếp từ xưởng của Verrocchio, có vẻ là các nghiên cứu để phục vụ việc vẽ tranh. Một số khác có thể chỉ là các bài tập thực hành. Các bức vẽ đã làm trỗi dậy cả một ngành nghiên cứu học thuật sôi nổi, hòng phân biệt bức vẽ nào là của Leonardo và bức nào có khả năng là của Verrocchio, Ghirlandaio hay các đồng sự của họ hơn.[29] Việc khó truy nguyên tác giả, trên thực tế chính là bằng chứng cho thấy tính chất hợp tác tập thể tại xưởng của Verrocchio.

[29] Brown, 82; Carmen Bambach, “Leonardo and Drapery Studies on ‘Tela sottilissima di lino,’” Apollo, ngày 1 tháng Một, 2004; Jean K. Cadogan, “Linen Drapery Studies by Verrocchio, Leonardo and Ghirlandaio,” Zeitschrift für Kunstgeschichte 46 (1983), 27-62; Francesca Fiorani, “The Genealogy of Leonardo’s Shadows in a Drapery Study,” Harvard Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti, Series no. 29 (Harvard, 2013), 267-73, 840-41; Françoise Viatte, “The Early Drapery Studies,” trong Bambach Master Draftsman, 111 ; Keith Christiansen, “Leonardo’s Drapery Studies,” Burlington Magazine 132.1049 (1990), 572–73; Martin Clayton, review of Bambach Master Draftsman catalogue, Master Drawings 43.3 (Mùa thu 2005), 376.



Bản vẽ nghiên cứu xếp nếp từ xưởng của Verrocchio,
được cho là của Leonardo, khoảng năm 1470

Nghiên cứu kỹ thuật vẽ xếp nếp, đã góp phần thôi thúc một trong những yếu tố quan trọng nhất, làm nên thiên tài nghệ thuật Leonardo: khả năng khai thác hiệu ứng sáng tối theo nhiều cách, nhằm tạo ra ảo giác về hình khối ba chiều trên mặt phẳng hai chiều. Chúng cũng giúp ông mài giũa khả năng quan sát, cách ánh sáng nhẹ nhàng mơn trớn vật thể, tạo nên vẻ long lanh rực rỡ, sự tương phản sắc nét trên một nếp gấp, hay chút hào quang phản chiếu lọt vào giữa một mảng tối. Sau này, Leonardo viết, "Ý định đầu tiên của người họa sĩ là làm cho một bề mặt phẳng phô bày được một hình khối, như thể nó được dựng lên và tách biệt hoàn toàn khỏi chính mặt phẳng đó, họa sĩ nào có kỹ thuật vượt trội hơn những người khác xứng đáng được ngợi ca nhất." Thành tựu mà với nó kỹ thuật hội họa đã lên tới đỉnh cao này, xuất phát từ sự tương phản giữa sáng và tối, hay còn gọi là chiaroscuro – thuật tương phản sáng tối?[30] Tuyên bố đó của Leonardo có

thể được coi như tuyên ngôn nghệ thuật của ông, hay ít nhất cũng là một yếu tố then chốt trong đó.

[30] Codex Urb., 133r-v; Leonardo Treatise/Rlgaud, ch. 178; Leonardo on Painting, 15.

Chiaroscuro, kết hợp của hai từ sáng/tối trong tiếng Ý, là cách dùng sự tương phản giữa sáng và tối như một kỹ thuật tạo hình, nhằm đạt được ảo giác về sự mềm mại và hình khối ba chiều trên một bức vẽ hay tranh hai chiều. Kỹ thuật của riêng Leonardo là làm đa dạng sắc tối của một màu, bằng cách thêm bột màu đen thay vì biến nó thành một màu đậm đặc hơn. Ví dụ, trong bức **Đức Mẹ Benois*** của mình, ông vẽ chiếc váy màu xanh lục của Đức Mẹ đồng trinh Maria, với các sắc thái chuyển dần từ gần như trắng hoàn toàn đến gần như đen hoàn toàn.

* Benois Madonna, Bảo tàng Hermitage, Saint Petersburg, Nga.



Đức Mẹ Benois

Khi tinh rèn kỹ thuật vẽ xếp nếp tại xưởng của Verrocchio, Leonardo cũng khởi xướng kỹ thuật phủ mờ (Sfumato), làm nhòa đi các đường viền và cạnh sắc. Đó là cách các nghệ sĩ khiến mắt người xem nắm bắt được vật thể mà không dùng đến những đường viền sắc nét. Tiến bộ này khiến Vasari tuyên phong Leonardo là người phát minh ra "phương pháp hiện đại" trong hội họa, còn nhà nghiên cứu lịch sử nghệ thuật Ernst Gombrich thì gọi kỹ thuật phủ mờ là "phát minh nổi tiếng của Leonardo, những đường nét nhòa mờ cùng sắc màu êm dịu, khiến các hình khối hòa lẫn vào nhau và luôn để lại chút gì đó cho trí tưởng tượng của người xem."[31]

[31] Ernst Gombrich, The Story of Art (Phaidon, 1950), 187.

Thuật ngữ sfumato xuất phát từ một từ tiếng Ý có nghĩa là "khói," hay chính xác hơn là sự tan loãng và từ từ biến mất của làn khói vào không gian. "Những mảng sáng và tối nên hòa quyện vào nhau mà không cần tới đường nét hay ranh giới, giống như làn khói tan biến dần vào không khí," ông viết trong một chỉ dẫn dành cho các họa sĩ trẻ.[32] Từ đôi mắt của thiên thần trong **Lễ rửa tội Chúa*** đến nụ cười của nàng **Mona Lisa**, những đường viền cạnh được làm nhòa và phủ khói, luôn khiến chúng ta có dịp vận dụng trí tưởng tượng của chính mình. Loại bỏ đi những đường nét sắc cạnh, ánh mắt và nụ cười mới long lanh bí ẩn được nhường ấy.

[32] Alexander Nagel, "Leonardo and sfumato," Anthropobgy and Aesthetics 24 (Mùa thu 1993), 7; Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 181.

* Baptism of Christ, bảo tàng Uffizi, Florence, Ý.



Lễ rửa tội Chúa

CHIẾN BINH ĐỘI MŨ SẮT

Năm 1471, gần thời điểm quả cầu đồng được đặt lên đỉnh Nhà thờ chính tòa, Verrocchio & Co. cũng như hầu hết các thợ thủ công giỏi khác của thành Florence, đã cùng tham gia vào loạt lễ hội do Lorenzo de' Medici tổ chức, nhân chuyến thăm của Galeazzo Maria Sforza, vị Công tước độc tài và tàn bạo của thành Milan (bị ám sát sau đó không lâu). Đi cùng với Galeazzo là người em trai có vẻ đẹp lôi cuốn, cùng nước da ngăm đen Ludovico Sforza, cùng tuổi mười chín với Leonardo. (Mười chín năm sau,

Leonardo viết lá thư xin việc nổi tiếng của mình, chính là gửi cho người đàn ông này.) Xưởng của Verrocchio được giao hai nhiệm vụ chính để phục vụ lễ hội: trang hoàng lại các khu nhà khách của nhà Medici và làm một bộ áo giáp và mũ sắt cầu kỳ để làm quà tặng.

Đoàn tùy tùng của Công tước thành Milan, khiến cả những công dân thành Florence, vốn đã quen thuộc với những màn trình diễn hoành tráng của nhà Medici cũng phải lóa mắt. Có tới hai ngàn ngựa, sáu trăm lính hầu, một ngàn chó săn, chim ưng, người huấn luyện chim ưng, đội kèn trumpet, kèn túi, thợ cạo, người huấn luyện chó, nhạc sĩ và nhà thơ.[33]

[33] "Visit of Galeazzo Maria Sforza and Bona of Savoy," Mediateca Medicea, http: //www.palazzo-medici.it/mediateca/en/ Scheda_1471_-_Visita_di_Galeazzo_Maria_Sforza_e_di_ Bo na_di_Savoia;Nicholl,92.

Thật khó mà không ngưỡng mộ cho được một đoàn tùy tùng có cả thợ cạo và nhà thơ đi cùng. Bởi đó là Tuần Chay nên người ta đã trình diễn ba vở kịch có chủ đề tôn giáo, thay vì các cuộc cưỡi ngựa đấu thương nơi công cộng. Nhưng không khí bao trùm thì hoàn toàn xa lạ với tinh thần chay tịnh của thánh lễ. Chuyến viếng thăm đánh dấu cao trào trong chiến lược của nhà Medici, sử dụng các đám rước và màn trình diễn nơi công cộng, để làm lu mờ sự bất mãn của dân chúng.

Đối với Machiavelli, người viết một cuốn lịch sử thành Florence, bên cạnh tác phẩm lừng danh, được coi như sổ tay hướng dẫn thực hành cho các vị quân vương độc tài của ông*, sự đắm đuối với những khoa trương hào nhoáng ồn ào, xuất phát từ thói sa đọa đã lan tràn khắp Florence, trong suốt thời kỳ nó được tận hưởng một nền hòa bình tương đối, cũng là thời

* Ý nói tới tác phẩm **Quân vương** lừng danh của Machiavelli.

kỳ Leonardo là một nghệ sĩ trẻ hành nghề tại đây: "Giới trẻ đã trở nên phóng đãng chơi bời hơn trước, chúng ăn vận, tiệc tùng, dâm dục quá đà, chẳng chịu làm lụng gì, chỉ tiêu phí thời gian, của cải vào cờ bạc và đàn bà; sự nghiệp học hành chính yếu của chúng là làm sao ăn vận cho thật đỏm dáng và đối đáp cho thật khôn khéo. Cung cách ấy lại càng được những kẻ theo hầu Công tước thành Milan cổ xúy thêm, bà vợ cùng đám quân thần của ông ta, tất cả những kẻ ấy đã tới Florence và nhận được tất cả sự tôn sùng cùng những trò phô trương kệch cỡm nhất." Một nhà thờ đã bị cháy rụi trong thời gian diễn ra lễ hội. Nó được xem như sự trừng phạt linh

thiêng khi mà, như Machiavelli viết, “suốt Tuần Chay, dù các con chiên được yêu cầu phải tránh xa thịt động vật nhưng những kẻ đến từ Milan, chẳng kính Chúa cũng không thèm để ý tới nhà thờ, vẫn miệt mài chè chén mỗi ngày.”[34]

[34] Niccolò Machiavelli, History of Florence (Dunne, 1901; viết lần đầu năm 1525), bk. 7, ch. 5.

Một trong những bức vẽ trong thời kỳ đầu nổi tiếng nhất của Leonardo, có thể đã được truyền cảm hứng hoặc ít nhất cũng có liên quan tới chuyến viếng thăm của Công tước thành Milan[35].

[35] Rất nhiều học giả cho rằng bức vẽ ra đời khoảng năm 1472 và tôi nghĩ là đúng nhưng Bảo tàng Anh nơi trưng bày tác phẩm, lại ghi thời điểm ra đời là 1475 - 1480.

Đó là hình nhìn nghiêng của một chiến binh La Mã dũng mãnh, đầu đội một chiếc mũ sắt được trang trí công phu, bắt nguồn từ bản vẽ thiết kế chiếc mũ mà xưởng của Verrocchio được giao chế tác để làm quà tặng cho vị Công tước. Được vẽ cầu kỹ bằng bút trâm* trên giấy màu, chiến binh của Leonardo mang chiếc mũ sắt, được trang trí bằng một cánh chim trông giống thật đến rợn người, cùng rất nhiều đường nét trang trí uốn cong và xoắn ốc mà ông vẫn yêu thích.

* Stylus: một dụng cụ cổ bằng kim loại, nhọn một đầu, còn đầu kia được làm bè to ra, thường được dùng để khắc chữ trên các bề mặt cứng.

Trên ngực áo giáp là cái đầu của một chú sư tử, đang há miệng gầm vang trông khá ngộ nghĩnh. Gương mặt của người chiến binh được tạo hình tinh tế bằng những mảng tối mờ, kết quả của sự nhẫn nại với từng nét gạch tạo bóng của người họa sĩ, tuy nhiên, phần má, lông mày và môi dưới lại bị cường điệu theo lối biếm họa. Cái mũi khoằm cùng quai hàm bạnh, đã tạo thành gương mặt điển hình, sẽ trở thành chủ đề xuyên suốt trong rất nhiều bức vẽ của Leonardo: hình ảnh một người chiến binh già, thô kệch, đáng kính nhưng thoáng chút khôi hài.



Ta có thể nhận thấy rõ ảnh hưởng của Verrocchio in dấu trên bức vẽ. Từ tập **Tiểu sử** (Nguyên văn: Lives) của Vasari, chúng ta biết rằng Verrocchio đã làm hai bức phù điêu chạm nổi, “hai cái đầu bằng kim loại, một là Alexander Đại đế nhìn nghiêng, cái còn lại là chân dung tưởng tượng của Darius,” vị hoàng đế vĩ đại của Ba Tư. Hai tác phẩm đều bị thất lạc nhưng được biết đến qua rất nhiều phiên bản sao chép khác nhau được làm vào cùng thời kỳ. Đáng chú ý nhất là phiên bản ở Bảo tàng Quốc gia tại Thủ đô Washington, một bản chạm nổi bằng đá hoa cương hình Alexander Đại đế khi còn trẻ, được cho là của Verrocchio và những người thợ trong xưởng của ông, ghi lại chi tiết chiếc mũ sắt tương tự, được trang trí lộng lẫy bằng một con rồng có cánh, trên ngực áo giáp là một mặt người đang gào thét, cùng rất nhiều đường cong và xoắn ốc sống động mà người nghệ sĩ với tư cách người thấy rõ ràng đã truyền lại cho học trò. Trong bức vẽ của mình, Leonardo đã bỏ bớt con vật có quai hàm bạnh mà Verrocchio đặt trên đỉnh mũ, biến con rồng thành những đường cong mềm mại của cây cỏ và khiến cho toàn bộ thiết kế trở nên ít phức tạp hơn. Theo Martin Kemp và Juliana Barone, “Leonardo đã thành công với phương pháp giản lược của mình khi khiến mắt người xem tập trung vào hai cái đầu xoay nghiêng, một của người chiến binh và một của con sư tử, cũng có nghĩa là tập trung vào mối tương quan giữa con người và con vật.”[36]

[36] Martin Kemp và Juliana Barone, I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia: Collezioni in Gran Bretagna (Giunti, 2010), item 6. Có rất nhiều phiên bản và bản sao của những bức phù điêu ra đời tại xưởng của Verrocchio. Có thể xem bức Alexander Đại đế tại Phòng trưng bày Quốc gia ở Washington, DC, tại trang http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43513.html. Để xem tranh luận về các tác phẩm này, xin xem Brown, 72–74, 194nnl03 and 104. Xem thêm Butterfield, The Sculptures of Andrea Del Verrocchio, 231.

Cũng như với bộ đôi bức phù điêu chạm nổi Darius và Alexander, đôi khi Verrocchio cũng đặt nhân vật chiến binh già thô nháp bên cạnh một chàng trai trẻ, một đề tài Leonardo sau này vô cùng yêu thích, trong tranh vẽ và cả những dòng ghi chú nguệch ngoạc của mình. Một ví dụ tiêu biểu là bức chạm bạc có tên **Chặt đầu Thánh John Tẩy giả** (Beheading of Saint John the Baptist) mà Verrocchio làm cho Nhà rửa tội Baptistery của Florence, trong đó hai chiến binh, một trẻ một già, đứng cạnh nhau ở phía ngoài cùng bên phải. Nhưng đến thời điểm bức phù điêu này bắt đầu được thực hiện, vào khoảng năm 1477, khi Leonardo đã hai lăm tuổi, thì thật khó biết chắc được trong hai người, ai mới là người đã tạo ảnh hưởng lên người kia trong tác phẩm,

hai người chiến binh quay mặt vào nhau, cũng như chàng trai trẻ với vẻ mặt thiên thần ở phía ngoài cùng bên trái của bức phù điêu, tất cả đều mang những chuyển động cùng biểu cảm gương mặt mạnh mẽ, khiến chúng ta tin rằng có vẻ như Leonardo đã dự phần vào đó.[37]

[37] Gary Radke tranh luận rằng Leonardo đã tham gia làm bức tượng Chặt đầu Thánh John. Xem Gary Radke, ed., Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture (Yale, 2009); Carol Vogel, "Indications of a Hidden Leonardo," New York Times, 23 tháng Tư, 2009; Ann Landi, "Looking for Leonardo," Smithsonian, 10-2009. Về ngày tháng bức vẽ của Leonardo và các tác phẩm điêu khắc của Verrocchio và xem đến những năm 1470 ai đã có ảnh hưởng tới ai, xem Brown, 68–72.



NHỮNG ĐÁM RƯỚC VÀ KỊCH TRƯỜNG

Đối với giới nghệ sĩ và kỹ sư làm việc trong các xưởng nghệ thuật của Florence thời ấy, phục vụ những đám rước và buổi trình diễn do nhà Medici tổ chức, chiếm một phần rất lớn trong công việc của họ. Đối với Leonardo thì đây còn là một thú vui. Chàng họa sĩ trẻ đã bắt đầu nổi danh là một

chàng trai ăn vận sặc sỡ, rất ưa thích kiểu áo chẽn thêu kim tuyến và áo chùng dài đến gối, đồng thời là một ông bầu rất tinh thông nghệ thuật sân khấu. Qua thời gian, cả ở Florence và đặc biệt là sau khi chuyển tới Milan, Leonardo đã dành nhiều thời gian thiết kế trang phục, cảnh trí cho các vở kịch, thiết bị sân khấu, các hiệu ứng đặc biệt, các loại xe phục vụ đám rước, băng rôn, cùng các trò giải trí khác. Những sản phẩm phục vụ sân khấu của ông chẳng tồn tại được lâu, chỉ loáng thoáng xuất hiện trong các bản vẽ phác thảo, còn lưu lại trong những cuốn sổ tay. Chúng có thể bị bỏ qua như những trò tiêu khiển tầm thường nhưng đồng thời cũng là một cách thú vị để ông kết nối nghệ thuật với kỹ thuật, và vì vậy trở thành một yếu tố ảnh hưởng quan trọng, làm nên tính cách của người nghệ sĩ.[38]

[38] Javier Berzal de Dios, “Perspective in the Public Sphere,” Hội thảo Renaissance Society of America, Montreal, 2011; George Kernodle, From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance (University of Chicago, 1944), 177; Thomas Pallen, Vasari on Theatre (Southern Illinois University, 1999), 21.

Các nghệ nhân, tác giả của những màn trình diễn trên sân khấu nhà hát, từ lâu đã trở thành bậc thầy của các quy tắc phối cảnh nghệ thuật, vốn đã được chắt lọc và hoàn thiện từ những năm 1400. Những cảnh trí và phông nền được sơn vẽ lên cần phải thống nhất với bố cục sân khấu, các món đồ trang trí, các vật thể chuyển động và các diễn viên trên đó, tất cả đều nằm trong không gian ba chiều, ở đó thực tế và ảo giác hòa quyện vào nhau. Chúng ta có thể nhận thấy ảnh hưởng của kịch trường và những đám rước tập thể, lên các sáng tạo về cả nghệ thuật lẫn kỹ thuật của Leonardo. Nhờ chúng ông đã có dịp nghiên cứu, cách áp dụng quy tắc phối cảnh khi tồn tại nhiều điểm tụ khác nhau, say sưa hòa trộn tưởng tượng với thực tế, thích thú tạo ra những hiệu ứng, phục trang, nền cảnh và các thiết bị sân khấu đặc biệt. Tất cả những điều này đã giúp làm sáng tỏ nhiều bản vẽ phác thảo, cùng những đoạn văn đầy tính huyễn tưởng trong sổ tay của ông mà ngay đến các học giả nghiên cứu chuyên sâu đôi khi cũng cảm thấy vô cùng huyền hoặc.

Ví dụ, tôi cho rằng một số thiết bị truyền động, tay quay và máy móc Leonardo vẽ lại trong sổ tay, là các thiết bị sân khấu ông đã từng bắt gặp hoặc tự mình sáng chế ra. Các ông chủ gánh hát ở Florence đã sáng tạo ra những thiết bị tài tình, được gọi là **ingegni** – tiếng Ý có nghĩa là trí năng, để thay đổi cảnh trí, di chuyển phông nền và biến sân khấu thành những bức tranh sống động. Vasari còn ca ngợi một thợ mộc kiêm kỹ sư thành

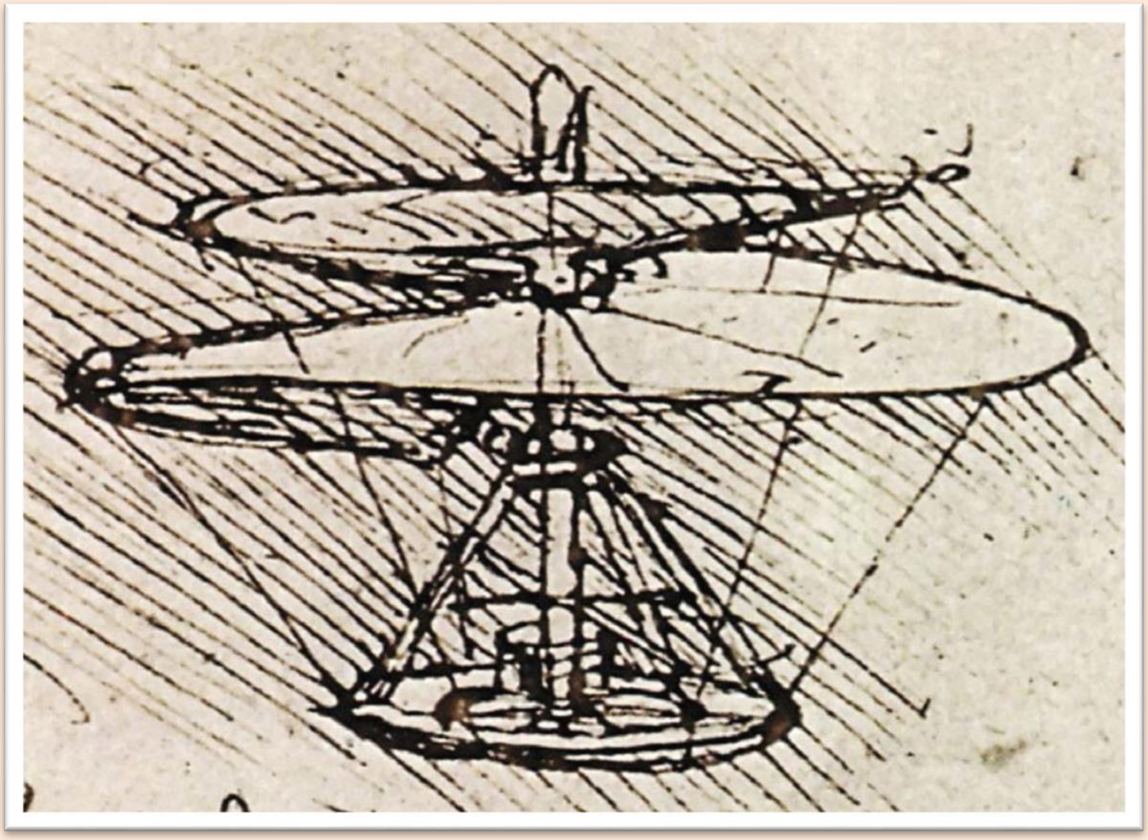
Florence, vì đã giúp một màn trình diễn nhân dịp lễ hội được đẩy lên cao trào với cảnh "Chúa Jesus được nâng lên từ một ngọn núi được tạo tác từ gỗ và chạm tới thiên đường nhờ một đám mây toàn thiên thần."

Tương tự như vậy, một vài dụng cụ bay chúng ta tìm thấy trong sổ tay của Leonardo, có thể đã được dùng để làm trò vui cho khán giả trong các vở kịch. Sân khấu kịch của Florence thường có các nhân vật và cảnh trí hạ xuống từ thiên đường hay lơ lửng một cách kỳ diệu trên không trung. Như chúng ta sẽ thấy, một vài thiết bị bay của Leonardo rõ ràng là nhằm mục đích giúp con người thật sự bay lên. Tuy nhiên, một số khác trong những trang sổ tay từ những năm 1480 dường như chỉ để phục vụ các màn trình diễn trên sân khấu. Chúng có cánh với độ rộng hạn chế, được truyền động bằng tay quay và có lẽ một phi công bình thường sẽ khó khiến chúng bay lên được. Nhiều trang sổ tay tương tự, còn bao gồm các ghi chú về cách chiếu đèn lên một bức phông nền và các bức vẽ về một hệ thống móc-và-ròng rọc giúp nâng người diễn viên lên cao.[39]

[39] Codex Atk, 75r-v.

Tôi cho rằng, ngay cả bức vẽ nổi tiếng của Leonardo về một thiết bị bay hình cánh quạt, thường được rao giảng là thiết kế máy bay phản lực đầu tiên, có lẽ cũng nằm trong nhóm các thiết bị tài tình, được thiết kế cho một đám rước hay màn biểu diễn nơi công cộng. Cơ cấu hình xoắn ốc với cánh được làm từ chất liệu vải lanh, dây mềm và một cọc gỗ, về mặt lý thuyết được cho là có thể xoay tròn và cất cánh bay lên cao. Leonardo còn đưa ra chỉ dẫn rõ ràng về một số chi tiết, như là cần đảm bảo sao cho "toàn bộ các lỗ nhỏ trên tấm vải lanh được hồ kín," nhưng ông lại không hề chỉ ra cách để con người có thể vận hành nó. Nó có thể đủ lớn để làm một thứ đồ giải trí gây kinh ngạc nhưng có lẽ không đủ để nâng con người lên khỏi mặt đất. Trong một bức vẽ mẫu, ông chỉ ra "trục được làm bằng một thanh sắt mỏng dẹt, được uốn cong bằng lực và khi thả ra sẽ khiến cho dụng cụ xoay tròn." Thời đó có rất nhiều thứ đồ chơi được chế tạo với các cơ chế tương tự. Giống như những chú chim máy của Leonardo, thiết bị bay này có lẽ được tạo ra để làm trí tưởng tượng của khán giả cất cánh, chứ không phải cơ thể của họ.[40]

[40] Paris Ms. B, 83r; Laurenza, 42; Pedretti, The Machines, 9; Kemp Marvellous, 104.



Thiết bị bay, có lẽ để phục vụ sân khấu

PHONG CẢNH ARNO

Leonardo yêu thích không khí đoàn thể và thân mật tại xưởng của Verrocchio, đến nỗi đã quyết định tiếp tục sống và làm việc tại đây sau khi học nghề xong vào năm 1472, khi vừa tròn hai mươi tuổi. Chàng trai trẻ cũng duy trì tình cảm gần gũi với cha, lúc này đang sống cùng người vợ thứ hai và vẫn chưa có thêm mụn con nào. Khi Leonardo đăng ký làm thành viên của hiệp hội họa sĩ thành Florence mang tên Compagnia di San Luca, ông khẳng định mối quan hệ của mình khi ký tên "Leonardo di Ser Piero da Vinci."

Hiệp hội họa sĩ không phải là một phường hội nghề nghiệp chính thức mà là một cộng đồng tương trợ, kiểu câu lạc bộ hay một nhóm bạn bè thân hữu. Trong số những thành viên khác đã đăng ký và trả hội phí vào năm 1472 còn có Botticelli, Pietro Perugino, Ghirlandaio, Pollaiuolo, Filippino Lippi, và cả Verrocchio nữa.[41]

[41] Nicholl, 98.

Hiệp hội này đã tồn tại từ một thế kỷ trước nhưng đến thời điểm đó nó đang trải qua thời kỳ cải tổ, một phần bởi các nghệ sĩ đang chống đối lại hệ thống phường hội nghề nghiệp đã trở nên cổ lỗ của Florence. Theo cơ cấu cũ, họ bị dồn vào Arte dei Medici e Speczìali, một phường nghề được thành lập từ năm 1197 dành cho các thầy thuốc và dược sĩ. Đến cuối những năm 1400, họ đã rất háo hức tạo dựng một vị thế riêng cho mình.

Vài tháng sau khi trở thành họa sĩ chính, Leonardo tạm lánh khỏi những đường phố đông đúc ồn ào, cùng nhà xưởng chật hẹp của Florence để trở về với những ngọn đồi xanh ngát quanh Vinci, "ở cùng với Antonio, tôi thấy rất an lòng," ông ghi vội vào sổ tay trong mùa hè năm 1473, khi bước sang tuổi hai mốt.[42]

[42] Ông viết 'To morando dant sono chontento." Serge Bramly là một trong số những người cho rằng chữ "dant" là cách viết rút gọn của từ "d'Antonio." Carlo Pedretti trong bình luận của mình về bản dịch các cuốn sổ tay của Richter lại có một cách diễn giải khác, ông cho rằng câu văn đó thực ra là "Jo Morando dant sono contento" (Tôi, Morando d'Antonio, đồng ý rằng") và cho đó là bản nháp của một thỏa thuận nào đó. (Commentary, 314).

Ông nội Antonio của ông đã mất, bởi vậy người vừa được nhắc đến, có thể là người chồng sau này của mẹ đẻ ông, Antonio Buti (Accattabriga). Ta có thể hình dung ra niềm an lạc của ông, khi ở lại cùng mẹ và gia đình lớn của bà trên những ngọn đồi ngay ngoại vi Vinci; nó gợi tới câu chuyện ngụ ngôn về hòn đá, đã tự lao mình xuống con đường tấp nập người qua lại nhưng sau đó lại mong mỏi được trở về với ngọn đồi bình yên nơi chốn cũ.

Mặt sau trang sổ tay ghi lại cảm tưởng là một bức vẽ, có lẽ là tác phẩm nghệ thuật sớm nhất đến giờ còn sót lại của Leonardo, khởi đầu rực rỡ của hành trình kết nối quan sát khoa học với nhạy cảm nghệ thuật.

Qua dòng mô tả theo kiểu chữ viết ngược, ông đánh dấu thời điểm sáng tác là "Ngày Lễ Đức Mẹ xuống tuyết mùng 5 tháng Tám năm 1473."[43]

[43] Uffizi, Cabinet of Prints and Drawings, no. 8P. Bức vẽ một chiến binh đội mũ sắt của ông có thể ra đời sớm hơn, khoảng 1472; xem chú thích 35 ở trên.

Bức tranh ghi lại một quang cảnh thiên nhiên ấn tượng, được tạo nên bởi những nét bút phác nhanh trên giấy, gợi ra những ngọn đồi đá dốc, cùng thung lũng phủ cỏ xanh rờn bao quanh dòng sông Arno gần Vinci. Có một vài điểm nhấn trên bức vẽ khá tương đồng với cảnh vật thực tế của vùng đất này – một ngọn đồi hình nón dốc, có thể còn cả một lâu đài nữa nhưng

tầm nhìn, rất điển hình theo phong cách của Leonardo thì dường như là sự kết hợp giữa thực tế và tưởng tượng, như thể của một chú chim đang ở trên cao nhìn xuống, ông nhận ra niềm vui sướng khi được làm một nghệ sĩ, thực tế sẽ chỉ là nguồn tài nguyên chứ không phải giới hạn của anh ta. Ông viết: “Nếu người họa sĩ mong nhìn thấy những vẻ đẹp khiến anh ta say mê, anh ta sẽ có được tạo tác của riêng mình. Nếu anh ta tìm đến những thung lũng, nếu anh ta mong được khám phá những chiều cạnh không gian rộng lớn của quang cảnh đồng quê từ những đỉnh núi và sau cùng, nếu anh ta lại muốn nhìn thấy đường chân trời ở phía xa thì người họa sĩ sẽ là đấng sáng tạo của toàn bộ những hình dung ấy.”[44]

[44] Codex Urb., 5r; Leonardo on Painting, 32.



Phong cảnh Thung lũng Arno của Leonardo, 1473

Các họa sĩ khác vẽ phong cảnh để làm nền cho tranh nhưng Leonardo lại đang làm một điều khác biệt: Lấy thiên nhiên làm nhân vật chính. Nó khiến bức họa đồ Thung lũng Arno của ông, trở thành một đối thủ đáng gờm của chính dòng tranh phong cảnh, mới lần đầu tiên xuất hiện trong nghệ thuật châu Âu. Tính chân thực về mặt địa chất quả là ấn tượng: Những tảng đá

lởm chởm xù xì xói lở bởi dòng sông, để lộ ra những lớp phân tầng của đá, một chủ đề sẽ còn khiến Leonardo say mê trong suốt phần đời còn lại. Tương tự như vậy, là sự chính xác gần như tuyệt đối về phối cảnh tuyến tính cùng đường chân trời, bị không gian làm nhòa đi ở phía xa, một hiện tượng thị giác mà sau này ông gọi là "phối cảnh không gian."

Đáng chú ý hơn nữa là khả năng truyền đạt cảm xúc của người nghệ sĩ trẻ. Những chiếc lá cây và thậm chí cả bóng của chúng, dường như đang rung lên trong gió, nhờ những đường cong lướt nhanh trên mặt giấy. Dòng nước đổ vào vụng sông trở nên sống động, nhờ những đường nét uyển chuyển dồn dập đến xốn xang. Tất cả tạo nên một màn trình diễn say mê của nghệ thuật quan sát chuyển động.

TOBIAS VÀ THIÊN THẦN

Trong khi làm việc với tư cách là họa sĩ chính tại xưởng của Verrocchio những năm ngoài đôi mươi, Leonardo đã đóng góp nhiều chi tiết cho hai bức họa: Chàng họa sĩ trẻ nhận trách nhiệm vẽ chú chó đang tung tăng chạy nhảy và con cá với lớp vẩy sáng lấp lánh trong bức **Tobias và Thiên thần***, cùng chú bé thiên thần ở phía ngoài cùng bên trái trong bức **Lễ rửa tội Chúa**. Sự cộng tác này thể hiện những gì Leonardo đã học được từ Verrocchio, cũng như sự vượt trội của người học trò so với thầy của mình.

* Tobias and the Angel, Bảo tàng Quốc gia London, Anh

Khá phổ biến tại Florence vào cuối thế kỷ XV, truyền thuyết Kinh Thánh về Tobias, là câu chuyện kể về một cậu bé được người cha mù của mình sai đi đòi một khoản nợ và được thiên thần hộ mệnh Raphael hộ tống. Trên đường đi, họ bắt được một con cá, bộ lòng của nó hóa ra lại có sức mạnh chữa lành các vết thương, trong đó có cả đôi mắt mù lòa của người cha. Raphael là vị thánh chủ của những người du hành, cũng như phường nghề của các thầy thuốc và dược sĩ. Truyền thuyết về ông và Tobias đặc biệt hấp dẫn những thương gia giàu có, đồng thời đã trở thành những người bảo trợ nghệ thuật hào phóng ở Florence, đặc biệt là những người có con trai đang trên đường viễn du.[45] Trong số những nghệ sĩ Florence đã vẽ về chủ đề này có Pollaiuolo, Verrocchio, Filippino, Lippi, Botticelli và Francesco Botticini (đã vẽ tới bảy bức khác nhau).

[45] Ernst Gombrich, "Tobias and the Angel," trong Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance (Phaidon, 1972), 27; Trevor Hart, "Tobit in the Art of the Florentine Renaissance," trong Studies in the Book of Tobit, Mark Bredin biên tập, (Bloomsbury, 2006), 72-89.



Tobias và Thiên thần của Verrocchio, vẽ chung với Leonardo

Phiên bản của Pollaiuolo được vẽ vào đầu những năm 1460 cho nhà thờ Orsanmichele. Leonardo và Verrocchio biết rất rõ về nó bởi Verrocchio chính là tác giả của bức tượng Chúa và thánh Thomas, đặt trong một vách tường của nhà thờ này. Khi vẽ bức Tobias và Thiên thần của chính mình vài năm sau dó, Verrocchio cũng đồng thời tham gia vào một cuộc cạnh tranh công khai với Pollaiuolo.[46]

[46] Brown, 47–52; Nicholl, 88.



Tobias và Thiên thần của Antonio Pollaiuolo

Bức tranh ra đời từ xưởng của Verrocchio cũng có những nhân vật y như của Pollaiuolo: Tobias và thiên thần đang khoác tay nhau đi trên đường, một chú chó nhỏ giống Bologna lướt qua bên cạnh, Tobias cầm một con cá chép được buộc dây và ngoắc vào cái que nhỏ, còn Raphael thì cầm một cái hộp có chứa bộ lòng của con cá, tất cả trên nền cảnh một con sông uốn khúc, điểm xuyết những lùm cây bụi cỏ ở hai bên. Thế nhưng về căn bản, chúng lại là hai tác phẩm hoàn toàn khác biệt, cả về hiệu quả tác động lẫn từng chi tiết cụ thể và chính sự khác biệt ấy đã giúp chúng ta thấy rõ những gì Leonardo đang học hỏi trau dồi.

Điểm khác biệt căn bản đầu tiên là tranh của Pollaiuolo thiếu tự nhiên, trong khi tranh của Verrocchio đem lại cảm giác về chuyển động. Là một nhà điêu khắc, Verrocchio đã nhuần nhuyễn những cách xoắn vặn và nhát đẩy mang lại sự sống động cho cơ thể con người. Nhân vật Tobias của ông nghiêng người trong khi sải bước, áo choàng cuộn tung lên ở phía sau trong khi những núm tua và sợi vải trên quần áo phấp phới rung rinh. Chàng trai cùng Thiên thần Raphael quay mặt vào nhau một cách tự nhiên. Ngay cả cách họ nắm tay nhau cũng sinh động hơn nhiều. Trái với những gương mặt trông có vẻ đờ đẫn trong tranh của Pollaiuolo, chuyển động cơ thể của các nhân vật trong tranh Verrocchio gắn kết với những biểu hiện cảm xúc trên gương mặt, mang lại sự chuyển động cả về mặt vật lý lẫn tinh thần.

Là nhà điêu khắc hơn là họa sĩ, Verrocchio có tiếng là không giỏi vẽ thiên nhiên. Đúng là ông có vẽ chi tiết một con chim ăn thịt đang sà xuống trong bức Lễ rửa tội Chúa nhưng nhìn chung ông được xem là “thờ ơ” và “yếu tay” khi vẽ các con vật.[47]

[47] David Alan Brown là người ủng hộ mạnh mẽ nhất quan điểm này. Về các quan điểm trái chiều, xin xem nghiên cứu của Jill Dunkerton, “Leonardo ở xưởng của Verrocchio: Xem xét lại các bằng chứng kỹ thuật,” bản tin kỹ thuật Bảo tàng quốc gia số 32 (2011), 4-31, “Khả năng nghiên cứu quan sát thiên nhiên thể hiện trong các bức họa, cũng như tượng điêu khắc của Verrocchio được khẳng định bởi chi tiết con chim ăn thịt với ánh mắt sáng trưng, đang sà xuống đầu thánh John... Một điều quan trọng cần ghi nhớ là chúng ta không bao giờ được đánh giá thấp kỹ thuật hội họa của Verrocchio.” Luke Syson, người từng là giám tuyển của bức Tobias, nói với tôi, ông cho rằng Verrocchio trên thực tế vẽ thiên nhiên rất tài tình và có thể đã tự tay vẽ các chi tiết con chó và con cá trong bức tranh.

Vậy nên chẳng có gì ngạc nhiên, khi ông giao nhiệm vụ vẽ chú chó và con cá cho người học trò, với khả năng quan sát thiên nhiên tinh tường của mình. Cả hai con vật đều được vẽ trên nền phong cảnh đã được hoàn tất;

chúng ta biết điều đó bởi những gì vẫn thường xảy ra với các hỗn hợp màu keo* thử nghiệm của Leonardo, hình vẽ của ông trở nên hơi trong suốt.

* Nguyên văn: tempera; chỉ màu keo hay màu thủy noãn; trong cuốn này dùng "màu keo"

Bộ vảy sáng bóng, lấp lánh ánh bạc mờ, cho thấy Leonardo đã nắm rất chắc quy luật phản chiếu của ánh sáng lên vật thể và tương tác với mắt người xem. Mỗi cái vảy nhỏ đều là một kỳ công. Ánh sáng mặt trời chiếu xuống từ góc phía trên bên trái khiến các mảng sáng tối và lấp lánh ánh kim hòa quyện vào nhau. Cả phía sau mang và phía trước con mắt trong veo là một vệt sáng rực rỡ. Không giống như các họa sĩ khác, Leonardo còn tỉ mỉ ghi lại cả những vệt máu chảy từ cái bụng cá đã bị cắt ra.

Còn với chú chó đang bước đi tung tăng ngay dưới chân Raphael, cả vẻ ngoài lẫn thần thái toát ra từ nó, đều tương xứng với vẻ quyến rũ của Tobias. Hoàn toàn đối lập với chú chó cứng đờ của Pollaiuolo, chú chó của Leonardo tự nhiên bước đi và linh lợi quan sát. Nổi bật nhất là những lọn lông xoăn của nó. Kiểu dáng được tạo hình kỹ càng cùng ánh sáng lấp lánh, phản chiếu rất hòa hợp với những lọn tóc xoăn phía trên tai của Tobias, chi tiết cũng do Leonardo dụng bút (phân tích kiểu vẽ bằng tay trái cho chúng ta biết điều này).[48] Những lọn tóc xoăn và tuôn chảy mềm mại, được tạo nếp cuộn và chiếu sáng một cách hoàn hảo, về sau sẽ trở thành một nét đặc trưng trong các tác phẩm nghệ thuật của Leonardo.

[48] Nicholl, 89.

Trong bức họa vô cùng thú vị và sinh động này, chúng ta thấy được sức mạnh của sự cộng tác giữa thầy và trò. Leonardo đã trở thành một người quan sát thiên nhiên cuồng nhiệt và ông đang rèn luyện khả năng truyền tải các hiệu ứng của ánh sáng lên vật thể. Thêm vào đó, ông còn hấp thụ được từ Verrocchio, một nhà điêu khắc đại tài, niềm đam mê ghi lại chuyển động và kể chuyện qua tác phẩm.

LỄ RỬA TỘI CHÚA

Thời kỳ đỉnh cao của sự cộng tác giữa Verrocchio và Leonardo là giữa những năm 1470 với việc hoàn thiện bức họa **Lễ rửa tội Chúa**, ghi lại cảnh Thánh John dội nước lên người Jesus bên dòng sông Jordan, trong khi hai thiên thần đang quỳ gối chứng kiến. Leonardo đã vẽ thiên thần lộng lẫy đang quay người lại ở phía ngoài cùng bên trái, còn Verrocchio thì quá kinh

ngạc khi ngắm nhìn thành quả đó, đến nỗi ông "quyết định sẽ không bao giờ động tới bút vẽ nữa" – đó là những gì Vasari cho chúng ta hay.



Lễ rửa tội Chúa của Verrocchio, sáng tác chung với Leonardo

Ngay cả khi đã cẩn trọng loại bỏ thiên hướng thần thoại hóa, cùng các lối khen ngợi khoa trương của nhà viết sử, có lẽ câu chuyện này vẫn có một chút sự thật. Sau cùng, đúng là Verrocchio không bao giờ hoàn thành thêm một tác phẩm mới nào nữa."[49] Quan trọng hơn, một so sánh giữa các phần trong bức Lễ rửa tội Chúa mà Leonardo vẽ với những phần mà Verrocchio đảm nhiệm, sẽ cho thấy tại sao người họa sĩ lớn tuổi hơn lại sẵn lòng buông hẳn cây cọ vẽ.

[49] Theo Vasari, 1486. Sau đó Verrocchio được giao vẽ ban thờ của Nhà thờ chính tòa Pistoia nhưng ông đã giao lại gần như toàn bộ cho Lorenzo di Credi.

Một phân tích bằng hình chụp X-quang của bức vẽ, khẳng định thiên thần ở phía bên trái và phần lớn cảnh nền cùng thân hình của Jesus, được vẽ bằng nhiều lớp sơn dầu mỏng, chất màu được pha rất loãng, những nét bút vô cùng tinh tế và đôi khi được chấm và di nhẹ bằng đầu ngón tay, kỹ thuật Leonardo đang rèn luyện trong những năm 1470. Tranh sơn dầu du nhập vào Ý từ Hà Lan và xưởng của Pollaiuolo khi ấy cũng đang dùng nó giống như Leonardo. Ngược lại, Verrocchio không bao giờ học cách sử dụng dầu mà thay vào đó vẫn tiếp tục sử dụng màu keo, một hỗn hợp của chất màu nhão với lòng đỏ trứng.[50]

[50] Có bằng chứng cho thấy Verrocchio đã bắt đầu vẽ bức tranh từ những năm 1460 nhưng sau đó lại bỏ dở. Ông trở lại với nó vào giữa những năm 1470, lần này có sự trợ giúp của Leonardo với phần quang cảnh, hoàn thiện thân hình Chúa (mặc dù Verrocchio đã vẽ xong phần cơ thể quấn khăn), cũng như vẽ thêm một thiên thần nữa.

Điểm nổi bật nhất ở thiên thần của Leonardo là sự sinh động của dáng người. Hơi quay về phía sau trong tư thế xoay nghiêng ba phần tư cơ thể, cổ của cậu bé quay sang bên phải trong khi phần thân trên hơi vặn về bên trái. "Hãy luôn bố trí các nhân vật sao cho đầu quay sang bên nào thì ngực sẽ hướng về phía ngược lại, vì để cho thuận tiện, tạo hóa đã cho chúng ta cái cổ để dễ dàng xoay theo mọi hướng," Leonardo viết trong một trang sổ tay.[51] Hiển nhiên, như Verrocchio đã chứng tỏ mình là bậc thầy khắc họa chuyển động trong điêu khắc với bức tượng Chúa Jesus và Thánh Thomas, với tác phẩm này, Leonardo đã chứng tỏ mình là bậc thầy khắc họa chuyển động trong hội họa.

[51] Codex Ash., 1:5b; Notebooks/J. P. Richter, 595.

Một so sánh giữa hai thiên thần, cho thấy Leonardo đã vượt qua thầy dạy của mình như thế nào. Thiên thần của Verrocchio có vẻ đờ đẫn, gương mặt

buồn tẻ và biểu cảm duy nhất nhận thấy được dường như là cảm giác ngạc nhiên, khi tình cờ nhận ra mình đang ở cạnh một thiên thần khác ấn tượng hơn nhiều. “Dường như cậu đang kinh ngạc nhìn người bạn đồng hành, như thể đó là người khách lạ đến từ một thế giới khác,” Kenneth Clark viết, “và thực tế đúng là thiên thần của Leonardo thuộc về một thế giới tưởng tượng mà Verrocchio chưa bao giờ xâm nhập được.”[52]

[52] Clark, 51.

Giống như hầu hết các nghệ sĩ, Verrocchio dùng nét để phác đường viền của các bộ phận đầu, mặt và mắt nhân vật. Nhưng với thiên thần của Leonardo, ta không hề thấy các đường viền cạnh rõ ràng giúp định hình các chi tiết đó. Những lọn tóc quăn nhẹ nhàng hòa vào nhau và hòa với gương mặt mà không có bất kỳ một đường viền nào. Nhìn vào phần bóng dưới quai hàm cậu bé thiên thần của Verrocchio, ta thấy nó được tạo hình từ những nét bút lông bằng màu keo hiển hiện rõ ràng, tạo ra một đường viền sắc cạnh. Giờ hãy ngắm nhìn thiên thần của Leonardo; phần bóng trong mờ hơn và uyển chuyển quyện vào gương mặt, một thành quả dễ dàng đạt được hơn với chất liệu sơn dầu. Những nét bút gần như không thể nhận ra vì vô cùng nuột nà, chồng lên theo từng lớp mỏng manh và đôi khi được di lại bằng tay. Toàn bộ các đường nét trên gương mặt đều vô cùng mềm mại. Không thể nhận ra bất kỳ một đường viền sắc cạnh nào.

Ta cũng nhận ra vẻ đẹp này trên cơ thể của Jesus. Hãy so sánh hai chân của Chúa, do Leonardo vẽ, với chân của Thánh John do Verrocchio vẽ. Sản phẩm của Verrocchio là những đường sắc cạnh hơn, không giống những gì mà một người quan sát cẩn thận sẽ nhìn thấy trong thực tế. Leonardo thậm chí còn tỉ mỉ làm nhòa những cuộn xoắn trên phần lông mu lộ ra ngoài của Jesus.

Đến đây, việc sử dụng kỹ thuật phủ mờ, tức phủ nhiều lớp sơn mỏng như khói để làm nhòa đi những đường viền sắc, đã trở thành nét tiêu biểu trong nghệ thuật của Leonardo. Verrocchio tuân thủ tuyệt đối chỉ dẫn mà Alberti đã nêu trong lý thuyết hội họa của ông, nên dùng nét để vẽ các đường viền cạnh. Leonardo cẩn thận quan sát thế giới thực và ông nhận thấy điều ngược lại: Khi nhìn vào các vật thể ba chiều, chúng ta không hề nhìn thấy những đường viền sắc cạnh. “Hãy vẽ sao để người xem nhìn thấy hình khối mờ ảo của vật thể thay vì những đường viền và mặt cắt nghiêng dứt khoát

và thô thiển," ông viết. "Khi vẽ bóng và các phần rìa cạnh của bóng, các chi tiết không thể xác định một cách rõ ràng, đừng khiến chúng trở nên sắc cạnh hay rõ nét, nếu không tác phẩm trông sẽ cứng đờ như tượng gỗ."[53] Thiên thần của Verrocchio mang chính cái vẻ ngoài tượng gỗ đó. Còn thiên thần của Leonardo thì không.

[53] Codex Ash., 1:21a; Notebooks/J. P. Richter 236; Janis Bell, "Sfumato and Acuity Perspective," trích Leonardo da Vinci and the Ethics of Style, Claire Farago biên tập (Manchester Univ., 2008), ch. 6.

Các phân tích bằng X-quang cho thấy, Verrocchio, với cảm nhận nghèo nàn về thiên nhiên, ban đầu đã vẽ phần nền với vài khóm tròn các cây to dạng thân gỗ, chứ không phải những đám cây bụi giống như rừng thưa. Khi Leonardo tiếp quản, ông đã dùng sơn dầu vẽ nên một quang cảnh thiên nhiên phong phú, với dòng sông lấp lánh lững lờ trôi qua những vách đá, tái hiện lại dòng sông Arno mà sau này ông sẽ lặp lại một lần nữa trong bức Mona Lisa. Trừ chỗ vẽ cây cọ tẻ ngắt của Verrocchio, cảnh nền của bức tranh thể hiện sự hòa trộn kỳ diệu giữa hiện thực thiên nhiên và trí tưởng tượng đầy sáng tạo.

Các vết lằn trên đá (trừ khối ở phía ngoài cùng bên phải mà chắc chắn là do một người khác vẽ) được trau chuốt cẩn thận, dù không phải bằng sự tinh tế mà sau này Leonardo mới đạt được. Khi phong cảnh lùi về phía xa, nó nhòa dần vào đường chân trời mờ ảo, nơi sắc xanh của bầu trời sáng hòa vào màn sương phủ ngay phía trên những ngọn đồi, đúng như mắt chúng ta sẽ nhìn thấy trong tự nhiên. "Phần gờ của màn sương nhòa mờ trên nền sắc xanh của bầu trời, còn về phía mặt đất trông nó gần giống như một đám bụi bốc lên," Leonardo viết trong sổ tay của mình.[54]

[54] Codex Arundel, 169a; Notebooks/J. P. Richter, 305.

Khi vẽ hậu cảnh và tiền cảnh, Leonardo đã tạo ra bố cục tổ chức của bức tranh, đó là câu chuyện kể được xâu chuỗi bởi chính dòng sông uốn khúc. Ông khắc họa sự chuyển động của dòng nước, bằng hiểu biết khoa học cùng cảm nhận tinh thần sâu sắc, thấm đẫm nó bằng sức mạnh ẩn dụ, khiến nó trở thành mạch máu kết nối cái vĩ đại của mặt đất với cái nhỏ nhoi của con người. Dòng nước chảy ra từ thiên đường và hồ nước ở phía xa, xuyên qua những khối đá, để tạo nên những mỏm dốc đứng ấn tượng cùng những phiến cuội tròn, nước còn chảy từ cái khay của đức Tẩy giả, như thể nối với những mạch máu của Ngài. Cuối cùng, nước bao bọc lấy bàn chân

của Jesus và gợn sóng đến tận rìa bức tranh chạm tới người xem, khiến ta như được cảm nhận một phần của dòng chảy.

Dòng nước liên tục chảy và khi bị chặn lại ở phần cổ chân của Jesus, nó cuộn thành xoáy trong khi tiếp tục bị xô đi theo dòng. Với những xoáy nước được quan sát tinh tường, cùng những gợn sóng được khắc họa chính xác về mặt khoa học, Leonardo đang thể hiện niềm đam mê với thứ về sau sẽ trở thành mẫu vẽ ưa thích của ông: những đường nét cuộn xoắn của thiên nhiên. Những lọn tóc xoắn chảy xuống cổ thiên thần của ông trông giống như những thác nước, như thể dòng sông đã tuôn chảy trên đầu thiên thần nhỏ và biến thành mái tóc.

Ở trung tâm của bức tranh là một thác nước nhỏ, cũng là một trong rất nhiều hình ảnh mà Leonardo sẽ ghi lại trong tranh cũng như các trang sổ tay của mình, dòng nước chảy vào một cái vũng hay dòng suối đang cuộn xoáy. Đôi khi các hình vẽ hoàn toàn mang tính khoa học chuẩn xác, đôi khi lại là những ảo giác mơ hồ. Ở đây, dòng nước đổ xuống trông rất sinh động, nó còn tạo nên cả những giọt nước đang bắn tung lên, nhảy nhót quanh những xoáy nước, giống như trong hình ảnh chú chó của cậu bé Tobias.

Với **Lễ rửa tội Chúa**, Verrocchio đã từ vai trò thầy dạy trở thành người cộng tác của Leonardo. Ông đã giúp Leonardo học hỏi các yếu tố thuộc về điêu khắc trong khi vẽ tranh, đặc biệt là kỹ thuật tạo mẫu và cách thức xoay vặn của cơ thể người trong khi chuyển động. Nhưng Leonardo, bằng những lớp sơn dầu mỏng, trong mờ và siêu việt, cùng khả năng quan sát và tưởng tượng, giờ đây đã đưa nghệ thuật lên một tầm cao mới, hoàn toàn khác biệt. Từ màn sương phủ phía chân trời xa, tới phần bóng phía dưới cằm của chú bé thiên thần, tới dòng nước dưới chân Chúa Jesus, Leonardo đang định hình lại cách họa sĩ biến đổi và truyền tải những gì anh ta quan sát được trong thế giới thực.

LỄ TRUYỀN TIN

Ngoài các công trình hợp tác với Verrocchio những năm 1470, trong những năm tháng ngoài đôi mươi khi còn lưu lại tại xưởng vẽ của thầy, Leonardo còn tự mình sáng tác ít nhất bốn bức họa nữa: **Lễ truyền tin**, hai bức tranh thờ nhỏ hình Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng và một bức chân dung khá mới lạ của một phụ nữ người Florence, **Ginevra de Benci**.

Lễ truyền tin, giờ phút Thiên thần Gabriel khiến Thánh nữ Maria kinh ngạc, khi cho nàng biết mình sẽ trở thành mẹ của Đức Chúa, là chủ đề khá phổ biến trong hội họa Phục hưng. Trong bức tranh của mình Leonardo mô tả cảnh báo tin mừng, cùng phản ứng của người nhận thánh truyền, như câu chuyện xảy ra trong khu vườn có tường bao của một căn biệt thự trang nghiêm miền thôn dã, khi Maria ngước nhìn lên khỏi trang sách đang đọc dở. Mặc dù rất tham vọng nhưng bức tranh còn khá nhiều thiếu sót, tới mức việc quy nó là tác phẩm của Leonardo từng gây rất nhiều tranh cãi; một vài chuyên gia khẳng định đây là sản phẩm của sự hợp tác vụng về với Verrocchio và những người khác trong xưởng.[55]

[55] Ví dụ, hãy xem Cecil Gould, Leonardo (Weidenfeld & Nicolson, 1975), 24. Danh sách các quan điểm khác nhau, xin xem Brown, 195nn6, 7, và 8.

Nhưng rất nhiều bằng chứng chỉ ra Leonardo, nếu không phải là tác giả duy nhất thì cũng là người đóng vai trò chính làm nên bức họa này. Ông đã vẽ một bức phác thảo phần ống tay áo của Gabriel; bức tranh cũng thể hiện phong cách điển hình của ông là chấm sơn dầu bằng tay. Khi quan sát từ khoảng cách rất gần, ta vẫn có thể nhận ra dấu vết mà ngón tay ông để lại trên cánh tay phải của Maria và trên những hoa văn hình lá ở phần đế của chiếc bàn đá.[56]

[56] Zöllner, 1:34; Brown, 64; Marani, 61.



Lễ truyền tin của Leonardo

Một trong số những chi tiết có vấn đề của bức tranh là bức tường thô kệch của khu vườn, dường như được nhìn từ một điểm cao hơn so với phần còn lại và lạc khỏi sự kết nối về tầm nhìn giữa ngón tay đang chỉ về phía trước của Gabriel và bàn tay đang giơ lên của Maria.

Bức tường mở ra theo một góc rất kỳ lạ, khiến nó trông có vẻ được nhìn từ bên phải, hoàn toàn không ăn nhập với bức tường của ngôi nhà. Lớp vải che hai chân của Thánh nữ trông cứng nhắc, như thể Leonardo đã hơi quá cầu kỳ với các nếp vải, còn tạo hình kỳ lạ ở phần mà tôi cho là phủ lên trên tay ghế của Maria thì khiến nàng dường như có tới ba cái đầu gối. Dáng ngồi cứng đờ như ma-nơ-canh, càng dễ bị nhận ra hơn nhờ được bổ sung bằng biểu cảm trống rỗng trên gương mặt. Những cây bách phẳng lỳ có kích cỡ như nhau, dù cây ở bên phải, cạnh ngôi nhà, dường như gần với chúng ta hơn và vì vậy đáng ra phải lớn hơn. Phần thân mảnh dẻ của một cây bách ở phía xa, trông như thể mọc ra từ những ngón tay của Thiên thần Gabriel, còn độ sát thực của nhánh hoa ly tượng trưng cho Đức Mẹ đồng trinh mà Gabriel đang cầm trên tay thì lại trái ngược hoàn toàn với xử lý sơ sài với mảng những cây cối và bụi cỏ, vốn không có vẻ gì là tạo tác của Leonardo.[57]

[57] Brown, 88. Xem thêm bức vẽ "Study of a Lily" của Leonardo, Windsor, RCIN 912418.

Sai sót gây bối rối nhất là tư thế kỳ lạ của Maria so với chiếc bàn đá trang trí cầu kỳ, được phóng tác từ ngôi mộ do Verrocchio thiết kế cho nhà Medici. Phần đế của chiếc bàn gần với người xem hơn so với Maria đến cả mét, khiến cho nàng dường như ở quá xa, để có thể đưa tay phải chạm tới cuốn sách, thế nhưng cánh tay nàng lại vươn qua nó như thể được kéo dài ra một cách kỳ lạ. Đây rõ ràng là sản phẩm của một nghệ sĩ non trẻ, Lễ truyền tin giúp chúng ta có cơ hội hiểu ra, Leonardo có thể đã trở thành kiểu họa sĩ thế nào, nếu bản thân ông không đắm chìm vào các quan sát về phối cảnh cùng các nghiên cứu về thị giác.

Tuy nhiên, khi xem xét kỹ lưỡng, bức tranh không tệ như lúc thoạt nhìn. Leonardo đang thử nghiệm một kỹ thuật gọi là phối cảnh biến dạng, trong đó một số chi tiết trong tác phẩm trông có vẻ như bị bóp méo khi nhìn thẳng nhưng lại hoàn toàn hợp lý khi nhìn từ một góc khác. Đôi khi, Leonardo cũng để lại các bản phác thảo thể hiện kỹ thuật này trong sổ tay của mình. Tại Bảo tàng Uffizi, hướng dẫn viên sẽ đề nghị bạn di chuyển vài

bước sang bên phải của tác phẩm rồi ngắm nhìn nó một lần nữa. Góc nhìn cũng giúp ích khá nhiều nhưng chỉ một phần nào. Cánh tay của thiên thần trông có vẻ bớt kỳ quặc hơn, góc mở của bức tường bao quanh khu vườn cũng vậy. Sẽ khá hơn chút nữa nếu bạn ngồi xuống và chiêm ngưỡng tác phẩm từ tầm nhìn hơi thấp hơn. Leonardo đã cố gắng tạo ra một tác phẩm để phục vụ khán giả, là những người sẽ bước vào nhà thờ từ phía bên phải, ông cũng đẩy chúng ta về phía bên phải để chiêm ngưỡng cảnh Lễ truyền tin từ góc nhìn của Maria[58] và nó tỏ ra khá hiệu quả. Mẹo phối cảnh này của Leonardo cho chúng ta thấy một tài năng trẻ tuổi, một viên ngọc quý nhưng còn chưa được mài giũa.

[58] Matt Ancell, "Leonardo's Annunciation in Perspective," trong Fiorani và Kim; Lyle Massey, Picturing space, Displacing Bodies (Pennsylvania State, 2007), 42-44.

Thành công lớn nhất của bức tranh là Thiên thần Gabriel, ở đó ẩn giấu vẻ đẹp lưỡng tính mà Leonardo đang hoàn thiện dần, còn đôi cánh giống như của loài chim vươn ra từ sau vai, lại chứa đựng sự hòa trộn tuyệt diệu giữa hiện thực và tưởng tượng của người nghệ sĩ (xin hãy bỏ qua quầng sáng trên đầu do ai đó thêm vào). Leonardo đã ghi lại thành công chuyển động của Gabriel: Ngài đang vươn người về phía trước, như thể chỉ vừa hạ cánh xuống mặt đất, dải ruy băng buộc quanh cánh tay còn đang phấp phới ở phía sau (không giống như bản phác thảo), trong khi không khí bị khuấy động làm rung rinh đám cỏ hoa quanh chân Ngài.

Một điểm tuyệt diệu nữa trong **Lễ truyền tin** là cách tạo sắc cho các phần bóng đổ của Leonardo. Do Mặt Trời được mặc định chiếu sáng từ góc bên trái của bức tranh, nó phủ một vầng sáng màu vàng nhạt lên phần đỉnh tường bao của khu vườn và chiếc bàn đá. Nhưng ở những chỗ ánh sáng mặt trời bị chặn lại, phần bóng sinh ra lại nhuốm lấy sắc xanh của bầu trời. Mặt trước của chiếc bàn đá phủ một lớp màu xanh nhẹ, bởi nó được chiếu sáng chủ yếu nhờ ánh sáng khúc xạ từ trên trời, chứ không phải ánh sáng vàng do Mặt Trời rọi trực tiếp vào.[59]

[59] Francesca Fiorani, "The Shadows of Leonardo's Annunciation and Their Lost Legacy," trong Imitation, Representation and Printing in the Ltalian Renaissance, Roy Eriksen và Magne Malmanger biên tập (Pisa: Fabrizio Serra, 2009), 119; Francesca Fiorani, "The Colors of Leonardo's Shadows," Leonardo 41.3 (2008), 271.

"Các phần bóng sẽ khác nhau," Leonardo giải thích trong sổ tay của mình. "Bề mặt nhận ánh sáng phản chiếu từ sắc xanh da trời trên không trung

của vật thể sẽ được nhuốm chính thanh sắc ấy, điều này đặc biệt dễ quan sát thấy ở những vật thể màu trắng. Còn bề mặt nhận ánh sáng trực tiếp từ Mặt Trời cũng sẽ nhận một phần màu sắc của nó. Có thể quan sát thấy hiện tượng này vào buổi chiều tà, khi Mặt Trời ẩn nấp giữa những đám mây, khiến chúng rực lên sắc đỏ."[60]

[60] Leonardo Treatise/Rigaud, section 262.

Cách dùng màu vô cùng tinh tế của Leonardo, được trợ giúp đáng kể bởi kỹ năng sử dụng sơn dầu ngày càng thuần thục. Bằng cách sử dụng các chất màu được pha rất loãng, ông có thể tạo nên rất nhiều lớp màu mỏng trong mờ, khéo léo để các phần bóng hình thành từ từng nét bút điêu luyện hay những vết di nhẹ của ngón tay. Có thể nhận thấy điều này rõ nhất trên gương mặt của Thánh nữ Maria. Nhuốm đẫm trong ánh mặt trời, dường như nó tỏa ra ánh hào quang rực rỡ mà ta không hề nhận thấy trên da thịt của Gabriel, vẻ tươi sáng khiến nàng nổi bật hơn hẳn so với phần còn lại của bức tranh, bất chấp biểu cảm trống rỗng trên gương mặt.[61]

[61] Jane Long, "Leonardo's Virgin of the Annunciation," trong Fiorani và Kim.

Bức Lễ truyền tin cho thấy Leonardo, khi ấy mới chỉ ngoài đôi mươi, đang thử nghiệm với ánh sáng, phối cảnh và bút pháp tường thuật nhờ thể hiện biểu cảm của nhân vật. Trên hành trình ấy, ông vẫn còn mắc nhiều sai sót. Nhưng ngay cả những sai sót, sinh ra từ chính quá trình phát kiến và thử nghiệm, cũng là những chỉ báo tiên liệu một thiên tài xuất chúng.

CÁC BỨC MADONNA

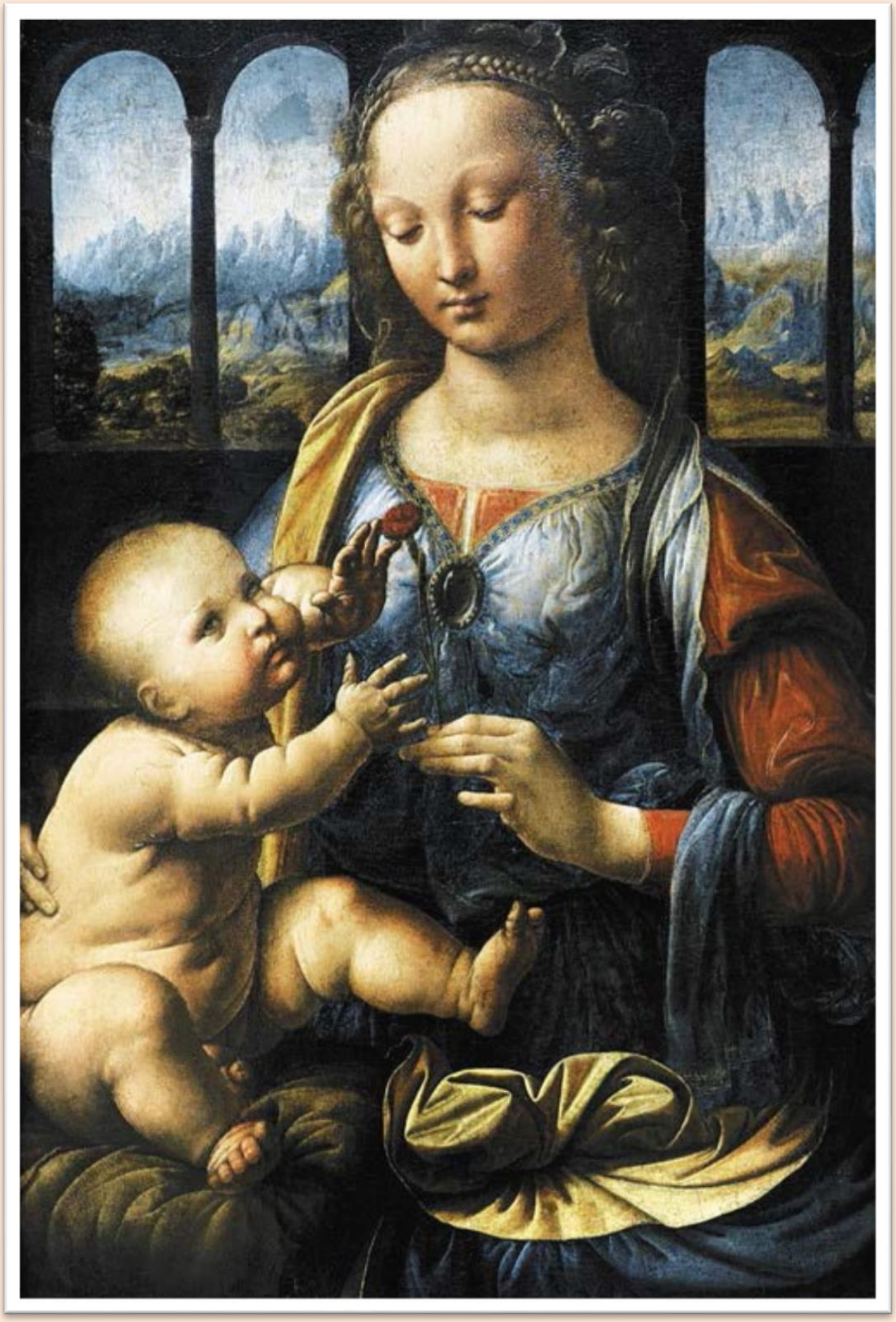
Từ Madonna xuất phát từ một cổ ngữ Ý – **ma donna** – có nghĩa là mẹ của tôi, dùng để chỉ Đức Mẹ Maria, người đã sinh ra Chúa Jesus. Trong nghệ thuật, từ Madonna được sử dụng đặc biệt để chỉ một tác phẩm nghệ thuật mà Đức Mẹ Maria là trung tâm, có hoặc không có Jesus, Mẹ Maria và Chúa Jesus con có thể được bao quanh bởi các thiên thần hay các vị thánh.

Các bức tranh và tượng thờ nhỏ hình Đức Mẹ cùng với (Chúa Hài Đồng là sản phẩm chính mà xưởng của Verrocchio sản xuất rất thường xuyên.) Leonardo đã vẽ ít nhất hai bức tranh như vậy: bức **Mẹ cùng hoa cẩm chướng***, còn được biết đến với tên gọi **Đức Mẹ Munich** do hiện được trưng bày tại thành phố Munich và bức **Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với hoa** hiện

* Madonna of the Carnation, Bảo tàng Nghệ thuật Alte Pinakothek, Munich, Đức.

thuộc về Bảo tàng Hermitage**, còn được gọi là **Đức Mẹ Benois** theo tên của một nhà sưu tập từng sở hữu nó.

** Nằm tại thành phố Saint Petersburg, Nga, là bảo tàng lớn thứ hai thế giới hiện nay.



Đức Mẹ cùng hoa cẩm chướng (Munich Madonna)

Nét đặc sắc nhất của cả hai bức tranh là hài nhi Jesus mũm mĩm đang cọ quậy, những ngấn thịt trên thân hình trẻ thơ bụ bẫm, đã giúp Leonardo có cơ hội đi xa hơn những nghiên cứu về xếp nếp khi ông sử dụng kỹ thuật dựng hình, ánh sáng và các mảng bóng để truyền tải tính chất ba chiều của hình khối. Chúng đã trở thành ví dụ đầu tiên về cách sử dụng kỹ thuật sáng tối, tạo ra sự tương phản mạnh mẽ giữa sáng và tối, trong đó màu đen được sử dụng để làm biến chuyển tông màu và độ sáng của các chi tiết trong tranh thay vì dựa vào độ đậm đặc của các màu sắc được sử dụng. “Lần đầu tiên, kỹ thuật sáng tối của Leonardo đã tạo ra trên toàn bộ bức tranh những hình khối nổi hoàn toàn, như trong không gian ba chiều, thách thức cả sự tròn trịa chỉ có được trong nghệ thuật điêu khắc,” David Alan Brown thuộc Phòng trưng bày Quốc gia Washington bình luận.[62]

[62] Brown, 122.



Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với hoa (Đức Mẹ Benois)

Hình ảnh chân thực của một hài nhi trong mỗi bức tranh, là minh họa đầu tiên cho thấy Leonardo đã tạo ra các tác phẩm nghệ thuật của mình, dựa vào những quan sát cặn kẽ về giải phẫu cơ thể người như thế nào. Ông ghi lại trong một trang sổ tay: "Ở trẻ nhỏ, toàn bộ các khớp nối đều rất mảnh, còn các phần thịt ở hai bên thì lại rất dày. Đó là bởi phần khớp không có gì che phủ ngoài lớp da bên ngoài, chúng có tính chất giống như một sợi gân, nối các đoạn xương lại với nhau như sợi dây buộc. Còn các bắp thịt mập mạp thì nổi lên ở hai đầu.[63] Ta có thể nhận thấy sự tương phản này trong cả hai bức tranh, khi so sánh cổ tay của Maria với cổ tay của hài nhi Jesus.

[63] Codex Ash., 1:7a; Notebooks/J. P. Richter, 367; Leonardo Treatise/Rigaud, 34.

Trong bức Đức Mẹ cùng hoa cẩm chướng ở Munich, tâm điểm của bức tranh là phản ứng của hài nhi Jesus trước bông hoa. Cử động của hai cánh tay bụ bẫm, cùng biểu cảm trên gương mặt hoàn toàn ăn khớp với nhau. Hài nhi ngồi trên một tấm nệm được trang trí bằng các quả cầu pha lê, một biểu tượng mà gia tộc Medici hay dùng, cho thấy có thể chính họ đã đặt hàng bức tranh. Quang cảnh nhìn qua các ô cửa sổ, cho thấy niềm đam mê kết nối quan sát thực tế với trí tưởng tượng của Leonardo; phối cảnh không gian mơ hồ khiến những mỏm đá lởm chởm, hoàn toàn chỉ có trong tưởng tượng, lại khoác lên mình vẻ chân thực đến bất ngờ.

Bức Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với hoa ở Bảo tàng Hermitage nước Nga cũng cho thấy cảm xúc, cùng phản ứng sống động của nhân vật mà Leonardo đã học được cách nắm bắt chỉ trong một cảnh tượng duy nhất, nhờ đó biến một khoảnh khắc bất động thành một câu chuyện kể sinh động. Trong trường hợp này, hài nhi Jesus bị thu hút bởi bông hoa hình thập tự mà Maria đang đưa cho mình, như thể "một nhà thực vật học từ trong nôi," như Brown nhận xét.[64]

[64] Brown, 150.

Leonardo đang nghiên cứu quang học thị giác và ông lột tả Jesus chăm chú hướng về bông hoa, như thể đang học cách phân định hình dạng của một vật thể khỏi phông nền. Hài nhi nhẹ nhàng đưa tay mẹ vào đúng tầm mắt mình. Người mẹ và đứa trẻ hòa nhập vào nhau bởi một chuỗi phản ứng: của đứa trẻ trước bông hoa và của người mẹ đang vui mừng trước trí tò mò của con trai.

Sức mạnh của các bức tranh theo chủ đề này, đến từ linh cảm u hoài của cả người mẹ và đứa trẻ về tội hình đóng đinh trên thập giá. Hoa cẩm chướng, theo một truyền thuyết Thiên Chúa Giáo, nở ra từ những giọt nước mắt của Maria trong suốt cuộc hành hình. Trong bức Đức Mẹ Benois ở Bảo tàng Hermitage, tính biểu tượng lộ ra rõ hơn khi bản thân bông hoa cũng có hình giống như cây thập giá. Thế nhưng tác động về mặt tâm lý của cả hai bức tranh đều gây thất vọng. Không bức nào thể hiện được nhiều cảm xúc hơn là sự tò mò trên gương mặt đứa trẻ và tình yêu thương trên gương mặt người mẹ. Trong các biến thể khác nhau mà Leonardo sẽ vẽ về chủ đề này, nổi bật nhất là bức **Đức Mẹ với cây kéo sợi*** và sau này là **Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với Thánh Anné**** cùng các bức họa khác, ông sẽ biến cảnh tượng này thành một tấn bi kịch dữ dội và một câu chuyện kể xúc động hơn nhiều.

* Madonna of the Yarnwinder, Bảo tàng Quốc gia Ireland, Edinburgh.

** Virgin and Child with Saint Anne, Bảo tàng Louvre, Pháp.





Leonardo có hai người mẫu trẻ em để quan sát khi vẽ những bức tranh này. Sau hai cuộc hôn nhân không con cái, cha ông đã tái hôn lần nữa vào năm 1475 và may mắn có ngay hai cậu con trai, Antonio vào năm 1476 và Giuliano vào năm 1479. Các trang sổ tay của Leonardo trong thời gian đó chứa đầy các hình vẽ và phác thảo trẻ sơ sinh trong rất nhiều tư thế sinh động: cọ quậy trong lòng mẹ, quờ tay lên mặt, cố nắm lấy các vật thể hay một miếng quả và (đặc biệt) vật lộn với một chú mèo trong rất nhiều tư thế khác nhau. Hình ảnh Đức Mẹ đang cố kiềm chế đứa trẻ hiếu động trong tay mình sẽ trở thành một chủ đề quan trọng trong các tác phẩm nghệ thuật của Leonardo sau này.

GINEVRA DE' BENCI

Bức tranh không mang chủ đề tôn giáo đầu tiên của Leonardo, là chân dung một người phụ nữ trẻ u buồn, với gương mặt trăng rằm tỏa sáng trên nền một cây tùng đang trổ bông. Dù thoạt nhìn có vẻ vô vị, không chút hấp dẫn nhưng kỳ thực bức **Ginevra de Benci** lại kết tinh nhiều thành quả nghệ thuật tuyệt vời của Leonardo, như mái tóc quăn rực rỡ, với những lọn nhỏ cuộn chặt, cùng bố cục phi truyền thống, trong đó nhân vật chính chiếm tới ba phần tư khung hình. Quan trọng hơn, bức tranh là tiên liệu sớm về kiệt tác Mona Lisa. Cũng như với Lễ rửa tội Chúa của Verrocchio, Leonardo vẽ một dòng sông uốn khúc, bắt nguồn từ những dãy núi mù sương ở phía xa và dường như đang nối kết với cả cơ thể và linh hồn của nhân vật. Trong chiếc váy tông màu nâu đất thắt bằng một sợi vải xanh, Ginevra như hòa quyện vào mặt đất và cả dòng sông thơ mộng.

Ginevra de' Bend là con gái của một nhà ngân hàng có tiếng tăm của Florence, gia đình nàng là đồng minh thân cận của nhà Medid và cũng chỉ đứng sau mỗi họ về độ giàu có. Đầu năm 1474, khi tròn mười sáu tuổi, nàng được gả cho Luigi Niccolini, người đàn ông ba mươi hai tuổi vừa mới góa vợ. Gia đình Niccolini kinh doanh ngành dệt, có tiếng tăm về chính trị nhưng của cải thì lại không sánh bằng gia đình nàng; sau này ông còn trở thành thẩm phán của thị quốc nhưng trong tờ khai hoàn thuế năm 1480 ông khai báo mình có "số nợ nần nhiều hơn của cải hiện có." Bản khai cũng nói rằng vợ ông đang đau ốm và "phải nhờ vào sự chăm sóc của bác sĩ trong thời gian dài," chi tiết có thể giải thích cho vẻ xanh xao yếu ớt của làn da Ginevra trong bức chân dung.

Có vẻ như cha của Leonardo đã giúp ông có được đơn đặt hàng này, có lẽ là xung quanh thời điểm Ginevra kết hôn vào năm 1474. Piero da Vinci đã làm chưởng khế cho gia đình Bend trong nhiều dịp, còn Leonardo là bạn của anh trai Ginevra, người vẫn cho ông mượn sách và sau này còn trở thành người bảo trợ tạm thời cho tác phẩm dở dang Sự sùng kính của các hiền sĩ của Leonardo. Nhưng không có vẻ gì Ginevra de' Benci được đặt hàng để làm chân dung cho đám cưới hay lễ đính hôn. Tư thế nghiêng một góc phần tư, cũng không giống với tư thế nghiêng hẳn sang bên rất điển hình thời bấy giờ của loại tranh này, nàng vận bộ váy nâu hoàn toàn giản dị và không mang đồ trang sức, trái ngược với những trang phục cầu kỳ,

với các chi tiết trang trí bằng kim tuyến lấp lánh, cùng đồ nữ trang xa xỉ, rất phổ biến trong các bức tranh kỷ niệm đám cưới của tầng lớp trên thời bấy giờ. Chiếc khăn choàng đen, càng không có vẻ gì là một món đồ dùng để kỷ niệm một cuộc hôn phối.



Ginevra de' Benci

Khá kỳ lạ với văn hóa và tục lệ thời Phục hưng, bức tranh có thể không phải do gia đình Bend đặt hàng mà là đơn đặt hàng của Bernardo Bembo, người vừa trở thành đại sứ của Venice tại Florence vào đầu năm 1475. Khi đó Bembo đã bốn hai tuổi và có cả vợ lẫn một người tình nhưng vẫn tiến tới một tình yêu lý tưởng thuần khiết công khai* với Ginevra, một thứ tình cảm dạt dào nhưng lại hoàn toàn thiếu vắng đụng chạm xác thịt. Đây là kiểu tình cảm cao thượng mà vào thời điểm đó không những không bị trừng phạt mà còn được ca ngợi trong thi ca. Như nhà nhân văn Phục hưng thành Florence, Cristoforo Landino, từng viết trong một đoạn thơ ca tụng tình yêu của họ: "Chính bởi ngọn lửa này và bởi tình yêu ấy mà Bembo đã bùng cháy đến lụi tàn, còn Ginevra thì vẫn mãi mãi ở trong trái tim chàng."[65]

* Nguyên văn: Platonic; thuật ngữ đặt theo tên của triết gia Platon, người đưa ra quan niệm về tình yêu đôi lứa hoàn toàn hướng tới các giá trị tinh thần mà không có dục vọng thể xác.

[65] Jennifer Fletcher, "Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra de' Bend," Burlington Magazine, no. 1041 (1989), 811; Maria Garrard, "Who Was Ginevra de' Bend? Leonardos Portrait and Its Sitter Recontextualized," Artibus et Historiae 27.53 (2006), 23; John Walker, "Ginevra de' Bend," in Report and Studies in the History of Art (Washington National Gallery, 1967), 1:32; Virtue and Beauty, David Alan Brown biên tập (Princeton, 2003); Brown, 101–21; Marani, 38–48.

Ở mặt sau bức chân dung, Leonardo vẽ biểu tượng hoa nguyệt quế và cành cọ của gia tộc Bembo, bao quanh một nhánh tùng nhỏ, trong tiếng Ý gọi **ginepro**, là một chỉ dẫn tới tên gọi của Ginevra. Đan qua cành cọ rồi cành nguyệt quế và cả nhánh tùng là một dải băng lụa đề chữ "Sắc đẹp điểm tô Đức hạnh," lời chứng cho sự cao thượng của nàng Ginevra, một phân tích hồng ngoại còn cho thấy cả đề từ của Bembo, "Đức hạnh và Danh dự," ẩn ở phía sau. Đẫm trong thứ ánh sáng mơ hồ trầm lặng lúc chạng vạng mà Leonardo vô cùng yêu thích, Ginevra hiện lên với vẻ xanh xao sầu muộn. Một nỗi thẫn thờ trống vắng, dội lại từ khung cảnh như mơ hồ ở phía xa, dường như còn thẩm sâu hơn cơn yếu đuối thể xác mà chồng nàng có ghi chép lại.

Ở gần tầm mắt người xem hơn, đồng thời mang nhiều đặc điểm của nghệ thuật điêu khắc hơn các tác phẩm cùng thời kỳ, bức chân dung khá tương đồng với bức tượng bán thân **Người phụ nữ với bó hoa**** của Verrocchio.

** Lady with Flowers, bảo tàng Bargello, Florence, Ý.

Sự so sánh sẽ cho thấy nhiều điểm gần gũi hơn nếu như phần dưới của bức tranh do Leonardo vẽ, có lẽ phải đến một phần ba không bị cắt bỏ đi, theo

đó phần mà các nhà văn thời bấy giờ mô tả là bàn tay tao nhã với những ngón tay trắng ngà đã không còn nữa. May thay, chúng ta vẫn có thể tưởng tượng ra trông chúng như thế nào, nhờ một bản vẽ phác bằng bút ngòi bạc của Leonardo, với hai bàn tay ấp lại ôm lấy một nhánh cây tùng, có thể đó là bản phác thảo cho bức chân dung này của ông, hiện đang được lưu giữ trong bộ sưu tập tại Windsor.[66]

[66] Leonardo, "A Study of a Woman's Hands," Windsor, RCIN 912558; Butterfield, The Sculptures of Andrea Del Verrocchio, 90.



Cũng như các bức tranh khác mà Leonardo đã vẽ tại xưởng của Verrocchio vào những năm 1470, ông đã sử dụng những lớp dầu mỏng, nhẹ nhàng hòa quyện rồi tan vào nhau, đôi khi là bằng tác động của các ngón tay, để tạo ra những phần bóng mờ ảo như sương khói và tránh những đường nét sắc cạnh hay chuyển tiếp đột ngột. Nếu đứng đủ gần bức tranh hiện được trưng bày tại Bảo tàng Quốc gia ở Washington, D.C., bạn có thể nhận ra dấu vết ngón tay của ông ở ngay phía bên phải quai hàm của Ginevra, nơi những lọn tóc xoăn cuộn chặt hòa vào cây tùng ở phía sau và một cành cây nhọn bé nhỏ đâm ra. Một dấu vết tương tự khác cũng nằm ở ngay sau vai phải của nàng.[67]

[67] Andrea Kirsh và Rustin Levenson, Seeing through Paintings: Physical Examination in Art Historical Studies (Yale, 2002), 135; Leonardo da Vinci, Ginevra de' Bend, sơn dầu trên gỗ, Phòng trưng bày quốc gia, Washington, DC, https://www.nga.gov/kids/ginevra.htm.

Đặc điểm lôi cuốn nhất của bức chân dung là đôi mắt của Ginevra. Mi mắt được tạo hình cẩn thận cho nổi hẳn lên như các khối ba chiều nhưng cũng khiến chúng trở nên nặng nề, càng làm rõ thêm vẻ sầu muộn của người con gái. Ánh nhìn của nàng trông thật thờ ơ và sao lãng, như thể nàng nhìn xuyên qua chúng ta mà lại chẳng thấy gì. Con mắt bên phải dường như đang hờ hững trôi về phía xa xăm. Ban đầu ánh nhìn của nàng trông có vẻ hơi lệch hướng, xuống dưới và về bên trái. Nhưng càng ngắm kỹ riêng từng con mắt, bạn sẽ càng thấy dường như nàng đang nhìn đáp lại bạn.

Một điểm cũng rất đáng chú ý khi nhìn ngắm đôi mắt của Ginevra, là vẻ lấp lánh dịu dàng mà Leonardo đã đạt được với chất liệu sơn dầu. Ngay phía bên phải mỗi con ngươi là một điểm sáng nhỏ, cho thấy những tia sáng lấp lánh từ Mặt Trời đang chiếu xuống từ phía trước bên trái của bức tranh. Chúng ta cũng có thể nhận ra những vệt sáng tương tự trên những lọn tóc xoăn của nàng.

Những vệt sáng lấp lánh hoàn hảo này – ánh hào quang màu trắng óng ánh được tạo nên khi ánh sáng chiếu rọi một mặt phẳng mềm và bóng – lại là một nét tiêu biểu nữa của Leonardo. Đây là hiện tượng chúng ta vẫn thấy hằng ngày nhưng thường chẳng bao giờ chú tâm quan sát. Không giống như ánh sáng phản chiếu trở lại sẽ mang sắc màu của chính vật thể," Leonardo viết, một điểm sáng sẽ "luôn có màu trắng," và nó chuyển động khi người xem chuyển động. Hãy nhìn vào những vệt sáng mờ trên

những lọn tóc xoăn của Ginevra de' Benci, sau đó tưởng tượng bạn đang đi xung quanh nàng. Đúng như Leonardo đã quan sát được, những vệt sáng đó sẽ chuyển động và dù "mắt bạn nhìn từ bao nhiêu vị trí khác nhau, chúng cũng sẽ xuất hiện ở bấy nhiêu điểm khác nhau trên bề mặt tranh."[68]

[68] Notebooks/J. P. Richter, 132, 135; Paris Ms. A, 113v; Codex Ash., 1:3a.

Khi đã ngắm nhìn Ginevra de' Benci đủ lâu, bạn sẽ thấy gương mặt trống rỗng, cùng ánh mắt xa xôi khi thoạt nhìn của nàng, dần thấm đẫm một thứ cảm xúc đầy ám ảnh. Dường như nàng đang trầm tư mặc tưởng, có lẽ về cuộc hôn nhân của mình hay sự ra đi của Bembo, hay bởi một điều bí ẩn sâu sắc hơn. Cuộc đời nàng thật buồn; bệnh tật và không con cái. Nhưng nàng cũng tràn đầy nội lực. Nàng làm thơ và một câu trong số chúng vẫn còn sót lại: "Ta cầu xin sự thứ tha của người; Ta là con hổ rừng."[69]

[69] Brown, 104.

Khi vẽ nàng Ginevra, Leonardo đã tạo nên bức chân dung đầy tâm trạng, ẩn giấu nhiều cảm xúc nội tâm. Đây cũng là một trong những sáng tạo nghệ thuật quan trọng nhất của ông. Nó đưa ông vào một hành trình sẽ lên tới đỉnh cao ba thập kỷ sau đó với bức chân dung thể hiện tâm lý nhân vật vĩ đại nhất trong lịch sử, Mona Lisa. Dấu vết mờ nhạt của một nụ cười có thể nhận ra ở phần môi bên phải của Ginevra, sẽ được chắt lọc và kết tinh thành nụ cười đáng nhớ nhất từng được ghi lại trong lịch sử hội họa. Dòng nước đổ về từ phong cảnh phía xa, dường như đang kết nối với tâm hồn Ginevra, sẽ trở thành ẩn dụ về sự kết nối giữa sức mạnh của mặt đất và con người, giống như trong bức *Mona Lisa.* Ginevra de' Benci không phải là Mona Lisa, thậm chí chẳng được một phần của kiệt tác ấy. Nhưng, có thể nhận ra nó chắc chắn là tác phẩm của người sẽ làm nên kiệt tác đó.

CHƯƠNG 3

TỰ THÂN

TÌNH YÊU ĐỒNG GIỚI

L'AMORE MASCULINO

Tháng Tư năm 1476, một tuần trước sinh nhật lần thứ hai mươi tư, Leonardo bị tố cáo có quan hệ tình dục với một người bán dâm là nam giới. Chuyện này xảy ra quanh thời điểm, cha ông cuối cùng cũng có thêm một mụn con, một cậu con trai hợp pháp, sẽ kế thừa sự nghiệp chưởng khế của ông. Lời cáo buộc vô danh chống lại Leonardo được để lại trong một cái trống(tamburo), một kiểu hòm thư đặc biệt thời đó, dùng để nhận đơn từ tố cáo liên quan đến những chuyện phi luân, nội dung chính của nó là về một thanh niên mười bảy tuổi tên Jacopo Saltarelli, đang làm việc tại một hiệu chế tác vàng trong thành phố. Anh ta "vận đồ đen," người tố cáo viết về Saltarelli, "tham dự vào rất nhiều chuyện xấu xa và thuận lòng chiều theo những kẻ yêu cầu anh ta làm những việc đồi bại." Bốn thanh niên trẻ bị tố cáo có dính líu đến dịch vụ bán dâm của anh ta, trong đó có "Leonardo di Ser Piero da Vinci, hiện đang sống cùng Andrea de Verrocchio."

Các viên chức của Văn phòng Gác đêm*, những người chịu trách nhiệm xử lý những cáo buộc này đã tiến hành một cuộc điều tra và có lẽ đã bắt giam Leonardo cùng những người khác trong khoảng một ngày.

* Văn phòng Gác đêm, tên gốc tiếng Ý "Gli Ufficiali di Notte" được chính quyền thành Florence thành lập vào năm 1432, để xử lý các sự vụ liên quan tới tình dục đồng giới và mại dâm.

Lời cáo buộc có thể đã dẫn tới những bản án trừng phạt nặng nề nếu như có bất kỳ ai đó sẵn sàng đứng ra làm chứng. May thay, một trong số bốn chàng trai trẻ, lại là con của một gia đình tiếng tăm, có quan hệ hôn phối với gia tộc Medici. Vụ việc được dẹp bỏ, đình chỉ điều tra "với điều kiện không còn lời tố cáo nào được gửi tới nữa." Nhưng chỉ vài tuần sau đó, lại xuất hiện một thư tố cáo khác, lần này được viết bằng tiếng Latin. Nội dung bức thư cho biết, bốn chàng trai đã nhiều lần có quan hệ tình dục với Saltarelli. Nhưng vì đây cũng là một lời cáo buộc vô danh và không một ai

dám đứng ra làm nhân chứng, sự việc lại một lần nữa được bỏ qua với các điều kiện tương tự. Rắc rối đã chấm dứt ở đây.[1]

[1] Louis Crompton, Homosexuality and Civilization (Harvard, 2006), 265; Payne, 747.

Ba mươi năm sau, Leonardo để lại một lời bình luận cay đắng trên một trang sổ tay: “Khi ta vẽ Jesus lúc trẻ thì các ngươi bỏ tù ta, còn giờ nếu ta thể hiện Chúa khi đã trưởng thành thì các ngươi sẽ còn làm điều tồi tệ gì với ta nữa đây?” Lời lẽ của ông khá bí ẩn. Có thể Saltarelli từng làm mẫu cho một trong những bức vẽ Jesus khi còn trẻ của ông. Nhưng lúc này, Leonardo đang cảm thấy mình bị bỏ rơi. “Như ta đã từng kể trước kia, ta chẳng có lấy một người bạn,” ông viết trong sổ tay. Ở mặt sau trang giấy là một câu cảm thán: “Nếu không phải tình yêu thì là cái gì đây?”[2]

[2] Notebooks/Irma Richter, 271.

Leonardo bị hấp dẫn bởi nam giới, cả về mặt tình cảm lẫn tính dục nhưng không giống như Michelangelo, dường như ông không hề day dứt gì về chuyện đó. Ông không cố che giấu, cũng chẳng có ý định công khai thiên hướng tình dục của mình nhưng có lẽ nó có đóng góp một phần vào cảm giác của ông về bản thân, rằng mình là một kẻ khác thường, đứa con không được định hướng để trở thành người nối nghiệp chưởng khế của gia đình.

Sau này, trong xưởng vẽ và tư gia của Leonardo, sẽ xuất hiện rất nhiều chàng trai trẻ tuổi xinh đẹp. Hai năm sau sự cố với Saltarelli, bên cạnh một bức vẽ nguệch ngoạc trên sổ tay, ghi lại hình xoay nghiêng của một người đàn ông lớn tuổi hơn và một cậu bé xinh đẹp đang đối diện nhau, ông viết, “Fioravante di Domenico đến từ Florence là người bạn mà tôi yêu mến nhất, mặc dù cậu ấy là...”[3]

[3] Notebooks/J. P. Richter, 1383. Jean Paul Richter để trong dấu ngoặc chữ “brother” mà ông phỏng đoán Leonardo đã định viết nhưng Richter đã quá lịch sự. Không có từ nào ở cuối câu đó cả.

Câu văn bị bỏ lửng nhưng nó để lại cho chúng ta ấn tượng rằng Leonardo đã tìm thấy một người bạn trai, khiến ông được thỏa mãn về mặt cảm xúc. Không lâu sau khi ông viết câu văn bỏ lửng đó, nhà cầm quyền Bologna viết thư cho Lorenzo de’ Medici, kể về một thanh niên trẻ tuổi khác từng làm việc với Leonardo và thậm chí còn lấy cả tên ông vào tên đầy đủ của mình, Paulo de Leonardo de Vinci da Firenze*. Paulo từng bị đuổi khỏi Florence do “đời sống đồi bại của anh ta tại đây.”[4]

[4] Nicholl, 131.

* Kiểu thay đổi tên này khá phổ biến với những người học việc. Ví dụ, một người cùng thời với Leonardo, họa sĩ người Florence Piero de Cosimo cũng lấy tên gọi đó từ chính thầy giáo của mình, Cosimo Rosselli. Đáng chú ý là Leonardo không hề làm điều tương tự và luôn đề tên của cha vào tên đầy đủ của mình, Leonardo di ser Piero da Vinci.

Một trong những người bạn trai đầu tiên của Leonardo là một nhạc sĩ trẻ ở Florence tên là Atalante Migliorotti, cũng là người được ông dạy cho cách chơi đàn lia. Năm 1480, Atalante mười ba tuổi và trong khoảng thời gian đó, Leonardo đã vẽ một bức tranh mà ông mô tả là "chân dung Atalante đang ngẩng mặt lên" cũng như một bản phác thảo cả người nhìn từ đằng sau của một cậu bé khỏa thân đang chơi đàn lia.[5]

[5] Anonimo Gaddiano; Notebooks/Irma Richter, 258; Leonardo, "Sketches and Figures for a Last Supper and a Hydrometer," Louvre Inv. 2258r.; Zöllner, item 130, 2:335; Bambach Master Drafisman, 325.

Hai năm sau, Atalante cùng Leonardo tới Milan và cuối cùng đã có một sự nghiệp âm nhạc thành công. Cậu trình diễn trong một buổi hòa nhạc năm 1491 tại Mantua và sau đó còn làm cho gia tộc thống trị thành phố này một cây đàn lia mười hai sợi có "hình dáng đặc biệt."[6]

[6] Anthony Cummings, The Maecenas and the Madrigalist (American Philosophical Society, 2004), 86; Donald Sanders, Music at the Gonzaga Court in Mantua (Lexington, 2012), 25.

Mối quan hệ lâu dài và nghiêm túc nhất của Leonardo là với một thanh niên có vẻ ngoài thánh thiện nhưng tính tình kỳ quái và bởi vậy mang biệt danh là Salai, có nghĩa là Con Quỷ Nhỏ. Salai tới ở tại tư gia của Leonardo từ năm 1490. Vasari mô tả cậu ta là "một thiếu niên xinh đẹp thanh nhã với mái tóc xoăn mà Leonardo vô cùng yêu thích," là chủ đề của rất nhiều nhận xét và bóng gió liên quan tới tình dục, như về sau chúng ta sẽ thấy.

Leonardo chưa bao giờ được nhắc đến trong bất cứ mối quan hệ nào với một người phụ nữ, thi thoảng ông còn ghi lại nỗi ghê sợ của mình trước ý tưởng về quan hệ tình dục khác giới. Ông viết trong một trang sổ tay, "Hành động giao hợp tính dục và những bộ phận cơ thể tham gia vào đó thật quá ghê tởm, đến nỗi nếu không có vẻ đẹp của gương mặt, những hành động tô điểm thêm từ phía các bên tham gia, cùng những cảm xúc mãnh liệt dồn nén thì Tự nhiên có lẽ đã mất đi giống người."[7]

[7] Pedretti Commentary, 112; Windsor, RCIN 919009r; Keele Elements, 350.

Tình dục đồng giới chẳng phải là chuyện lạ trong cộng đồng các nghệ sĩ ở Florence thời bấy giờ hay trong giới quen biết của Verrocchio. Bản thân Verrocchio không bao giờ kết hôn, Botticelli, người từng bị buộc tội quan hệ tình dục lệch lạc cũng vậy. Trong số những nghệ sĩ đồng tính khác còn có Donatello, Michelangelo, Benvenuto Cellini (hai lần bị buộc tội quan hệ tình dục đồng giới). Trên thực tế, tình yêu giữa nam giới(**l'amore masculino**), như Lomazzo lấy theo cách dụng ngôn của Leonardo, quá phổ biến ở Florence đến nỗi trong tiếng Đức từ **Người Florence** đã trở thành từ lóng chỉ "người đồng tính nam". Khi Leonardo làm việc cho Verrocchio, sự sùng bái tư tưởng của Plato đang lan rộng trong một số nhà tư tưởng nhân văn Phục hưng, một phần trong đó là cách nhìn nhận lý tưởng hóa về tình cảm luyến ái dành cho những cậu trai xinh đẹp. Đồng tính luyến ái thời ấy, được ca ngợi trong cả thơ ca truyền thống lẫn những bài hát dân gian tục tĩu.

Thế nhưng, tình dục đồng giới khi ấy cũng là một tội ác, như Leonardo đã đau đớn nhận ra và đôi khi còn bị trừng phạt hết sức nặng nề. Trong suốt bảy mươi năm, sau khi Florence thành lập Văn phòng Gác đêm vào năm 1432, trung bình hằng năm có khoảng bốn trăm đàn ông bị kết tội kê gian* (quan hệ tình dục đồng giới), khoảng sáu mươi người trong số đó bị kết án và phải chịu các hình phạt như bỏ tù, đày ải hay thậm chí là tử hình.[8]

* Nguyên văn: sodomy.

[8] Michael Rocke, Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence (Oxford, 1998), 4.

Nhà thờ coi hành động quan hệ tình dục đồng giới là tội lỗi. Một sắc lệnh của Giáo hoàng vào năm 1484 từng quy kết tình dục đồng giới là "giao cấu với quỷ," và những nhà truyền giáo thường xuyên lên án nó. Dante, tác giả của trường ca **Thần khúc** mà Leonardo yêu thích và được Botticelli vẽ minh họa thì xua đuổi những kẻ quan hệ đồng giới, cùng với những kẻ báng bổ thánh thần và cho vay nặng lãi xuống tầng thứ bảy của địa ngục. Thế nhưng, Dante cũng là hiện thân của chính những cảm xúc mâu thuẫn song tồn ở Florence về tình dục đồng giới, khi ông làm thơ ca ngợi một trong số những người đồng tính do chính ông kết nạp vào trong giới của mình, người thầy thông thái của ông, Brunetto Latini.

Đồng tình với những khẳng định vô căn cứ của Freud rằng ham muốn "tình dục thụ động" của Leonardo đã được "thanh lọc," một số tác giả cho rằng

khao khát của ông đã được kìm nén và chuyển mạch sang lao động nghệ thuật. Một trong những châm ngôn của Leonardo dường như càng củng cố thêm giả thuyết ông tin vào việc kiểm soát những thôi thúc tình dục: “Bất cứ kẻ nào không kìm hãm được ham muốn dâm đãng của bản thân, đều đặt mình ngang hàng với quỷ dữ.”[9]

[9] Paris Ms. H, 1:12a; Notebooks/J. P. Richter, 1192.

Nhưng chẳng có lý do gì để tin Leonardo chịu sống đời cô độc. Kenneth Clark viết: “Những ai nhân danh đạo đức mà mong muốn hạ thấp Leonardo, nguồn sức mạnh sáng tạo vô tận, xuống thành một sinh vật trung tính hay vô tính thì quả là họ đang mang một ý tưởng kỳ quặc về cách củng cố thanh danh cho một thiên tài.”[10]

[10] Clark, 107.

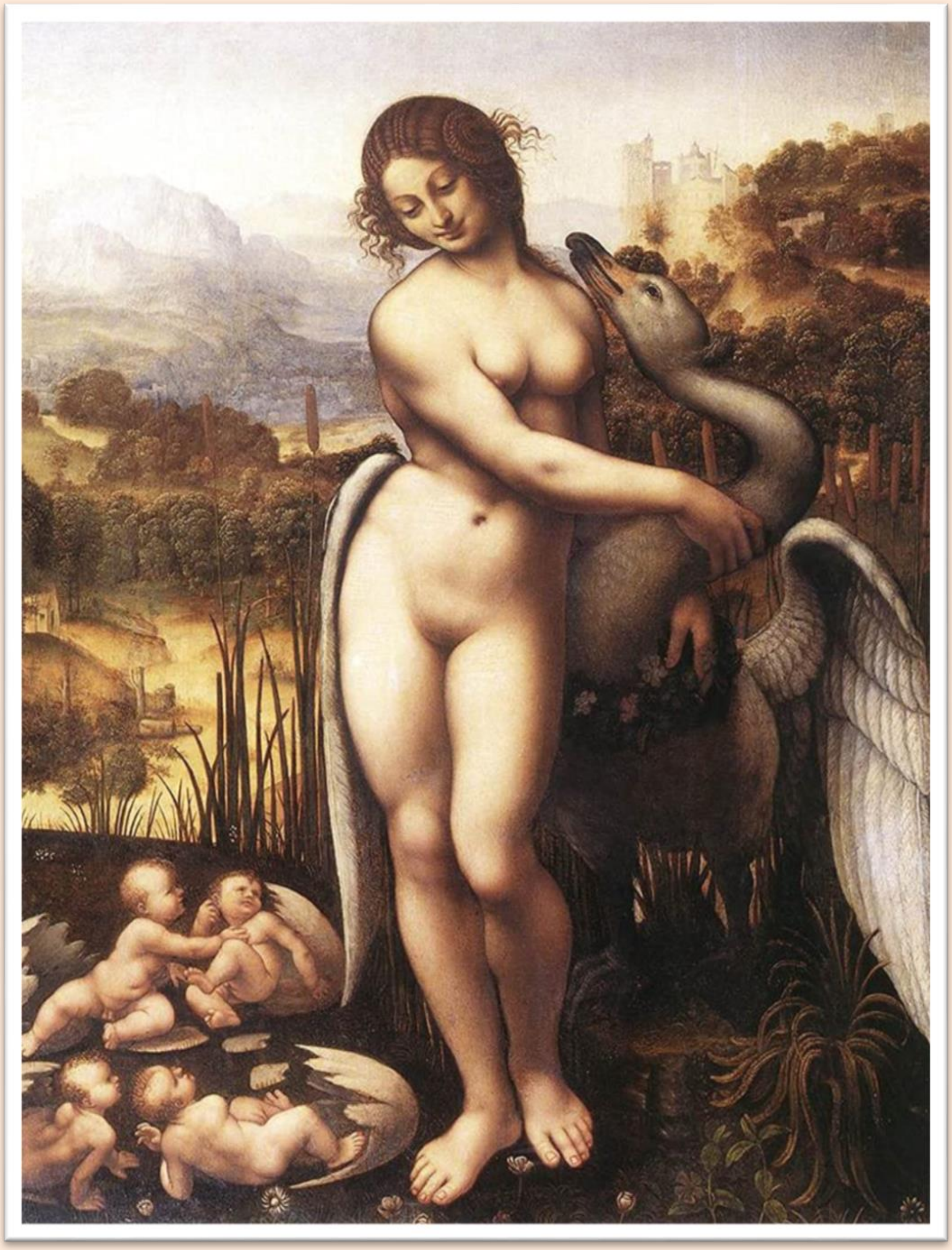
Trái lại, trong cuộc sống và trong những cuốn sổ tay, có rất nhiều bằng chứng cho thấy ông chẳng hề hổ thẹn về ham muốn tình dục của bản thân. Ngược lại, có vẻ như ông còn lấy đó làm nguồn vui. Trong một mục của cuốn sổ tay mang tên “Bàn về dương vật,” ông mô tả khá hài hước về chuyện dương vật có tâm trí của riêng nó ra sao và đôi khi nó hành động trái với mong muốn của con người như thế nào: “Dương vật đôi khi thể hiện trí khôn của riêng nó. Khi người đàn ông muốn nó trở nên phấn khích, nó lại ngoan cố và chỉ khăng khăng theo ý mình, đôi khi nó lại manh động mà không hề được sự cho phép của chủ nhân. Dù anh ta thức hay ngủ, nó vẫn chỉ làm những gì mình muốn. Có đôi khi, người đàn ông muốn dùng đến nó thì nó lại mong điều ngược lại và thi thoảng nó lại cứ muốn được dùng đến trong khi người đàn ông thì cấm cản. Vì vậy, dường như sinh vật này sở hữu một đời sống và trí tuệ tách rời khỏi con người.” Ông tò mò muốn biết, tại sao dương vật thường là thứ khiến người ta xấu hổ và hay thẹn thùng khi nói về nó. “Con người thật sai lầm, khi hổ thẹn mỗi lần nhắc tên hay đem phô bày nó,” ông bổ sung thêm, “họ luôn che đậy và giấu giếm một thứ xứng đáng được điểm trang và phô bày một cách trịnh trọng.”[11]

[11] Windsor, RCIN 919030r; Kenneth Keele và Carlo Pedretti, Corpus of the Anatomical Studies by Leonardo da Vinci: The Queens Collection at Windsor Castle (Johnson, 1978), 71v–72r; Keele Elements, 350; Notebooks/MacCurdy, section 120.

Quan điểm đó phản ánh trong nghệ thuật của ông như thế nào? Trong các bức vẽ hay hình phác thảo trong sổ tay, ông thể hiện niềm phấn khích trước

cơ thể đàn ông hơn cơ thể phụ nữ rất nhiều. Các bức vẽ nam giới khỏa thân thường mang vẻ đẹp dịu dàng, rất nhiều trong số đó thể hiện toàn thân người mẫu. Ngược lại, chỉ trừ tác phẩm giờ đây đã mất tích **Nàng Leda và con thiên nga**, hầu hết những người phụ nữ ông vẽ đều mặc quần áo và chỉ được thể hiện từ phần thắt lưng trở lên.*

* Có thể còn một ngoại lệ nữa ngoài bức tranh **Nàng Leda và con thiên nga**, một phiên bản bán khỏa thân của bức **Mona Lisa** mà chính Leonardo đã đánh mất nhưng vẫn tồn tại trong các bản sao của những người khác trong xưởng của ông. Trong một loạt hình vẽ giải phẫu, ông cũng có vẽ một hình giải phẫu cơ thể phụ nữ, với phần cơ quan sinh dục bên ngoài được vẽ rất thô lậu và thiếu sót, trông như một cái hang cấm tối om. Đó hẳn là do thiếu kinh nghiệm thực tế mà ra.



Tuy nhiên, không giống như Michelangelo, Leonardo là bậc thầy vẽ phụ nữ. Từ Ginevra de' Benci tới Mona Lisa, những bức chân dung phụ nữ của ông là sự đồng cảm sâu sắc và thấu hiểu tâm lý một cách tinh tường. Bức Ginevra là một sáng tạo đột phá, ít nhất là đối với nước Ý thời bấy giờ, nhờ tư thế xoay nghiêng để lộ ba phần tư cơ thể của nhân vật thay vì nghiêng hoàn toàn sang một bên như chuẩn mực đương thời. Tư thế đó cho phép người xem nhìn vào đôi mắt của người phụ nữ, mà như Leonardo tuyên bố là "cửa sổ của tâm hồn." Với Ginevra, người phụ nữ không còn được thể hiện giống như những con búp bê hoàn toàn thụ động nữa mà là những con người với suy nghĩ và cảm xúc của riêng mình.[12]

[12] Patricia Simons, "Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture," History Workshop 25 (Mùa xuân, 1988), 4.

Sâu sắc hơn, thiên hướng tình dục đồng giới của Leonardo, dường như còn thể hiện nhận thức của ông về bản thân như một cái gì đó khác biệt, một kẻ ngoài cuộc không thực sự hòa nhập với thế giới. Đến năm ông ba mươi tuổi, người cha ngày càng thành đạt của ông, đã là một người có địa vị vững chắc, là cố vấn pháp luật cho gia tộc Medici, các phường hội tiếng tăm bậc nhất và cả nhà thờ. Cha ông cũng là hình mẫu của khí chất đàn ông truyền thống; khi ấy ông đã có ít nhất một nhân tình, ba bà vợ và năm đứa con. Ngược lại, Leonardo về cơ bản là một kẻ ngoài cuộc. Sự ra đời của những người em cùng cha khác mẹ, càng khẳng định thêm thực tế rằng ông không được xem là đứa con hợp pháp. Là một người đồng tính, một nghệ sĩ không có địa vị chính thống, đã hai lần bị tố cáo quan hệ tình dục đồng giới, ông biết cảm giác của người bị xem và tự xem mình là khác biệt. Nhưng cũng giống như rất nhiều nghệ sĩ, điều đó hóa ra lại là một tài sản quý chứ chẳng hề là chướng ngại.

THÁNH SEBASTIAN

Quanh quãng thời gian dính líu đến những lời cáo buộc về Saltarelli, Leonardo cũng đang bắt tay vào chuẩn bị cho một bức tranh thờ Thánh Sebastian, vị anh hùng tử vì đạo vào thế kỷ III, bị hành hình bằng cách bắt trói vào một cái cây, bị bắn bằng cung tên và sau đó bị đánh bằng dùi cui tới chết, trong một cuộc bức hại những người theo đạo Thiên Chúa của Hoàng đế La Mã, Diocletian. Theo như bảng kê tài sản mà Leonardo tự

biên lại, ông đã vẽ tám bản phác thảo cho tác phẩm mà rõ ràng là ông không bao giờ bắt tay vào thực hiện.

Hình ảnh Thánh Sebastian được xem là sự bảo vệ chống lại tai ương nhưng một số nghệ sĩ Ý thế kỷ XV, cũng vẽ chân dung Sebastian với ngầm ý khơi gợi sự hấp dẫn đồng giới. Vasari kể lại rằng, một bức chân dung Thánh Sebastian của Bartolommeo Bandinelli khêu gợi tới mức “giáo dân đã phải thú nhận trong phòng xưng tội rằng, bức vẽ khỏa thân tuyệt mỹ đó, đã làm khơi dậy trong họ những ý nghĩ không trong sạch.”[13]

[13] Robert Kiely, Blessed and Beautiful: Picturing the Saints (Yale, 2010), 11; James Saslow, Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts (Viking, 1999), 99.

Những bức vẽ Sebastian còn sót lại của Leonardo, cũng rơi vào số những hình ảnh đẹp đẽ và tội lỗi đó. Vị thánh với vẻ trai trẻ được vẽ khỏa thân, một bàn tay bị trói chặt vào cái cây ở đằng sau, gương mặt tràn đầy xúc cảm. Trong một bức vẽ hiện được lưu tại Hamburg, bạn có thể nhận ra Leonardo đã vật lộn với những chuyển động và tư thế vặn xoắn của cơ thể Sebastian như thế nào, trong khi phác thảo bàn chân ở nhiều vị trí khác nhau.[14]

[14] Saint Sebastian Tied to a Tree, Hamburger Kunsthalle, inv. 21489; Bambach Master Draftsman, 342.

Kỳ diệu thay, một trong những bức vẽ Thánh Sebastian mất tích của Leonardo đã lộ diện vào cuối năm 2016, khi một vị bác sĩ về hưu, mang một vài tác phẩm nghệ thuật mà cha ông từng sưu tập, đến một nhà bán đấu giá để đánh giá. Thaddée Prate, Giám đốc tại nhà đấu giá khi ấy, phát hiện ra một bức vẽ có thể là của Leonardo, nhận định sau đó được khẳng định bởi Carmen Bambach, giám tuyển nghệ thuật tại Bảo tàng Nghệ thuật Metropolitan New York. “Hai mắt tôi sáng bừng lên,” Bambach nói. “Công việc truy nguyên tác giả gần như không có gì phải tranh cãi. Trái tim tôi sẽ mãi rộn lên mỗi khi nghĩ về bức vẽ đó.” Nó cho thấy phần thân người và ngực của Sebastian được vẽ bằng các nét gạch kiểu thuận tay trái của Leonardo và cũng như phiên bản Hamburg, ông vẫn đang thử các vị trí khác nhau của cẳng và bàn chân. “Bức vẽ thể hiện rất nhiều thay đổi trong ý tưởng, tràn đầy năng lượng trong cách người nghệ sĩ khám phá nhân vật của mình,” Bambach nhận định, “Ở đó có một sự phóng khoáng mãnh liệt, như thể đang tỏa ra từ bờ vai của nhân vật.”[15] Ngoài chỉ cho chúng ta hành trình khám phá ý tưởng tràn đầy năng lượng trên mặt giấy,

phát hiện mới còn cho chúng ta thấy rằng, cho đến tận ngày nay, vẫn còn những điều mới mẻ về Leonardo để hậu thế chúng ta tìm hiểu khám phá.

[15] Scott Reyburn, “An Artistic Discovery Makes a Curators Heart Pound,” New York Times, December 11, 2016.



SỰ SÙNG KÍNH CỦA CÁC HIỀN SĨ

Trong các cáo buộc chống lại Leonardo, ông được mô tả là vẫn sống trong xưởng của Verrocchio. Lúc này ông đã hai tư tuổi và hầu hết những đồng môn cũ, đến lúc đó đều đã rời khỏi vòng tay bao bọc của thầy. Nhưng Leonardo thì không chỉ sống cùng thầy của mình mà còn đang vẽ những bức tranh thờ Đức Mẹ với quá ít cá tính riêng, đến nỗi khó lòng nhận ra bức nào là của ông và bức nào là của một ai đó khác trong xưởng vẽ.

Có lẽ do bị tác động bởi rắc rối với Saltarelli nên cuối cùng Leonardo cũng ra riêng và tự mở một xưởng vẽ của mình vào năm 1477. Về mặt thương mại, nó hoàn toàn là một thất bại. Trong năm năm tiếp theo trước khi tới Milan, ông chỉ nhận được ba đơn đặt hàng đáng kể, một trong số đó, ông chẳng bao giờ động bút, hai đơn hàng còn lại thì bị bỏ dở giữa chừng. Tuy nhiên, ngay cả hai bức tranh không hoàn thiện cũng đủ để củng cố tiếng tăm và ảnh hưởng của ông trong giới nghệ thuật.

Đơn đặt hàng đầu tiên mà Leonardo nhận được vào năm 1478, là một bức tranh đặt sau bàn thờ của nhà nguyện tại quảng trường thành phố Florence – Palazzo della Signoria. Cha ông lúc ấy đang làm chưởng khế cho Hội đồng, vì vậy có được vị thế tốt để giúp con trai có được công việc này. Một vài bức vẽ phác thảo của Leonardo, cho thấy ông định vẽ cảnh những người chăn cừu tới để bày tỏ lòng tôn kính trước hài nhi Jesus ở Bethlehem.[16]

[16] Syson, 16. Về một ý kiến mang tính phỏng đoán hơn về chủ đề này, xin xem Bambach Master Draftsman, 323.

Không có bằng chứng nào cho thấy ông từng bắt tay vào công việc. Tuy nhiên, một vài phác họa đã trở thành cảm hứng, cho một bức tranh khác có chủ đề liên quan mà ông sẽ vẽ ngay sau đó, bức **Sự sùng kính của các hiền sĩ***.

* Adoration of the Magi, Bảo tàng Uffizi, Florence.

Bức họa bị bỏ dở giữa chừng nhưng nó đã trở thành tác phẩm dang dở có ảnh hưởng nhất trong lịch sử nghệ thuật và theo như lời của Kenneth Clark, nó là “bức tranh có tính cách mạng và bài trừ cổ điển nhất của thế kỷ XV.”[17] Sự sùng kính của các hiền sĩ tóm lược tài năng kiệt xuất nhưng bức

bối của Leonardo: Sự tài hoa lỗi lạc phát lộ, mang tính mở đường đầy kinh ngạc, bị bỏ dở khi mới đang được hình thành.

[17] Clark, 80.



Sự sùng kính của các hiền sĩ

Bức **Sự sùng kính** được Tu viện San Donato, nằm ngay bên ngoài những bức tường thành của Florence đặt hàng vào tháng Ba năm 1481, khi Leonardo hai mươi chín tuổi. Một lần nữa lại là nhờ sự giúp đỡ của cha ông. Piero da Vinci là chưởng khế cho các thầy tu và còn mua củi đốt cho họ. Năm đó, ông được trả công hai con gà, vì đã hoàn thành công việc đàm phán một hợp đồng phức tạp, để con trai ông vẽ bức Sự sùng kính cũng như trang trí mặt chiếc đồng hồ của Tu viện.[18]

[18] Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo," 29.

Cha ông đã rất lo lắng về thói quen làm việc của cậu con trai tài năng, giống như cha mẹ của rất nhiều cô cậu ngoài đôi mươi khác. Các tu sĩ cũng vậy. Bản hợp đồng được soạn công phu nhằm buộc Leonardo, lúc ấy đã có tiếng là hay bỏ dở không hoàn thành các bức tranh đặt hàng, phải bắt tay vào việc và cho ra đời một sản phẩm hoàn thiện. Nó quy định ông phải tự bỏ tiền túi ra để mua "màu, vàng, và toàn bộ các chi phí phát sinh khác." Bức tranh phải được bàn giao "trong vòng chậm nhất là ba mươi tháng," nếu không, Leonardo sẽ phải chịu tất cả các chi phí đã bỏ ra và không nhận được dù chỉ một xu tiền công nào. Ngay cả phương thức thanh toán cũng rất kỳ lạ: Leonardo sẽ nhận một phần đất gần Florence, từng được quyên cho Tu viện, có quyền bán lại cho Tu viện với giá 300 florin nhưng sẽ phải chi trả khoản hồi môn 150 florin cho một phụ nữ trẻ, như là trách nhiệm gắn liền với phần đất được giao đó.

Chỉ trong vòng ba tháng, mọi chuyện đã trở nên rõ ràng rằng, những kế hoạch không mấy khôn ngoan này sẽ chẳng đi đến đâu. Leonardo không thể trả được phần đầu tiên của khoản tiền hồi môn và phải vay nợ Tu viện để chi trả. Chàng họa sĩ trẻ cũng phải mượn tiền để mua họa phẩm. Chàng được trả một đống củi cho việc trang trí đồng hồ cho Tu viện nhưng tài khoản của chàng thì còn bị ghi nợ vì "một thùng rượu đỏ" mà chàng đã mua chịu.[19] Vậy là một trong những nghệ sĩ sáng tạo nhất trong lịch sử nhân loại, đang trang trí đồng hồ để đổi lấy củi đốt lò, mượn tiền để mua họa phẩm và uống rượu mua chịu.

[19] Nicholl, 169.

Quang cảnh Leonardo định vẽ trong Sự sùng kính của các hiền sĩ là một trong những chủ đề phổ biến nhất ở Florence thời Phục hưng: Thời khắc ba nhà thông thái, hay ba vị vua, vừa theo hướng ngôi sao dẫn đường tới

Bethlehem, trình diện trước hài nhi Jesus và dâng lên những món quà gồm vàng, nhũ hương và mộc dược. Lễ Hiển Linh, kỷ niệm ngày Chúa Jesus biểu lộ thánh linh, cùng sự sùng kính của các hiền sĩ dành cho Ngài, được tổ chức ở Florence vào tháng Một hằng năm, bằng một ngày lễ hội và đám rước lộng lẫy. Không khí lễ hội lên tới đỉnh điểm vào năm 1468, khi Leonardo còn là chú thợ học việc mười lăm tuổi, đang trực tiếp tham gia vào chuẩn bị cho những trò tiêu khiển khoa trương của nhà Medici. Cả thành phố trở thành sân khấu, các đám rước kéo theo tới cả gần bảy trăm thanh niên cưỡi ngựa, tất cả đều đeo những chiếc mặt nạ tạc hình người cha tôn kính của họ.[20]

[20] Zöllner, 1:60.

Rất nhiều họa sĩ đã từng đưa truyền thuyết về Sự sùng kính của các hiền sĩ lên tranh, đáng chú ý nhất là Botticelli với ít nhất bảy phiên bản khác nhau. Bức nổi tiếng nhất của ông được hoàn thành vào năm 1475 cho một nhà thờ ngay gần nơi Leonardo sống. Giống như hầu hết các tác phẩm trước Leonardo vẽ lại cảnh tượng này, phiên bản của Botticelli được biến thể thành một sự kiện hoàng gia, các vị vua đáng kính, cùng các chàng hoàng tử lịch thiệp, thể hiện sự sùng kính trang nghiêm.

Botticelli hơn Leonardo bảy tuổi, xưởng họa của ông làm ra các bức tranh thờ Đức Mẹ, với tốc độ nhanh hơn cả xưởng của Verrocchio, còn bản thân Botticelli thì có được sự bảo trợ hào phóng hơn nhiều từ nhà Medici. Ông đã khôn khéo có được sự ưu ái đó. Trong bức Sự sùng kính xuất sắc nhất của ông có chân dung của cả Cosimo de Medici, cùng các con trai Piero và Giovanni và các cháu trai Lorenzo và Giuliano của ông ta.

Leonardo thường hay chỉ trích Botticelli, một bức tranh vẽ **Lễ truyền tin** của danh họa này vào năm 1481, có lẽ chính là nguyên do thôi thúc Leonardo viết, “Gần đây tôi có thấy một bức Lễ truyền tin, trong đó vị thiên thần trông như thể đang muốn đuổi Đức Mẹ của chúng ta ra khỏi căn phòng, bằng chuyển động dữ dội của kẻ chắc hẳn là đang ôm một mối căm hờn; còn Đức Mẹ của chúng ta thì tuyệt vọng tới nỗi như sắp sửa lao mình ra ngoài cửa sổ.”[21] Sau đó, ông mới nhận xét, mà lần này là chính xác rằng Botticelli “tạo ra những quang cảnh thiên nhiên buồn tẻ” và thiếu đi cảm nhận về phối cảnh không gian, cả những cái cây ở gần lẫn ở xa đều có sắc xanh giống hệt như nhau.[22]

[21] Leonardo Treatise/Rigaud, 35; Codex Urb., 32v; Leonardo on Painting, 200.

[22] Leonardo Treatise/Rigaud, 93; Codex Urb., 33v; Leonardo on Painting, 36.

Bất chấp thái độ xem thường, Leonardo vẫn nghiên cứu kỹ lưỡng các bức Sự sùng kính của các hiền sĩ của Botticelli và tiếp thu một vài ý tưởng của họa sĩ này.[23]

[23] Michael Kwakkelstein, "Did Leonardo Always Practice What He Preached?," trong, Proxima Studia, S. U. Baldassarri biên tập (Fabrizio Serra Editore, 2011), 107; Michael Kwakkelstein, "Leonardo da Vinci's Recurrent Use of Patterns of Individual Limbs, Stock Poses and Facial Stereotypes," trong Artistic Innovations and Cultural Zones, Ingrid Ciulisova biên tập (Peter Lang, 2014), 45.

Nhưng rồi ông quyết định sẽ làm một tác phẩm tràn đầy năng lượng, cảm xúc, sự kích động và hỗn loạn, hoàn toàn khác với tranh của Botticelli. Thể hiện rõ nét ảnh hưởng của những đám rước, cùng các màn biểu diễn hoành tráng nơi công cộng của Florence, ý tưởng của Leonardo là tạo ra một cơn lốc xoáy – dạng xoắn ốc mà ông vẫn yêu thích – quấn lấy hài nhi Jesus ở vị trí trung tâm bằng một đám đông cuồng loạn, gồm ít nhất sáu mươi người và động vật xoáy quanh và cuộn lấy như thể muốn nuốt trọn cả hài nhi. Sau cùng thì đây vẫn phải là câu chuyện thần thánh về sự Hiển Linh và Leonardo muốn truyền tải toàn bộ sức mạnh của sự kinh ngạc và nể phục của các giáo sĩ và đám đông đi cùng, khi họ bị choáng ngợp bởi thiên khải rằng Jesus chính là Chúa Hài Đồng, hiện thân của Đức Chúa Trời.

Leonardo vẽ rất nhiều bản phác thảo, bằng bút trâm sau đó chuốt lại bằng bút lông ngỗng và mực. Trong đó, ông khám phá rất nhiều cử chỉ, tư thế xoay của cơ thể và biểu cảm trên gương mặt, nhằm truyền tải cơn sóng cảm xúc mà ông định khuấy động lên trong toàn bộ tác phẩm. Tất cả các nhân vật trong các bản vẽ phác thảo của ông đều khỏa thân; ông hoàn toàn tin vào lời khuyên của Alberti rằng người nghệ sĩ nên dựng một bức tranh vẽ cơ thể con người từ bên trong ra ngoài, đầu tiên là bộ xương, sau đó là da thịt rồi mới đến quần áo.[24]

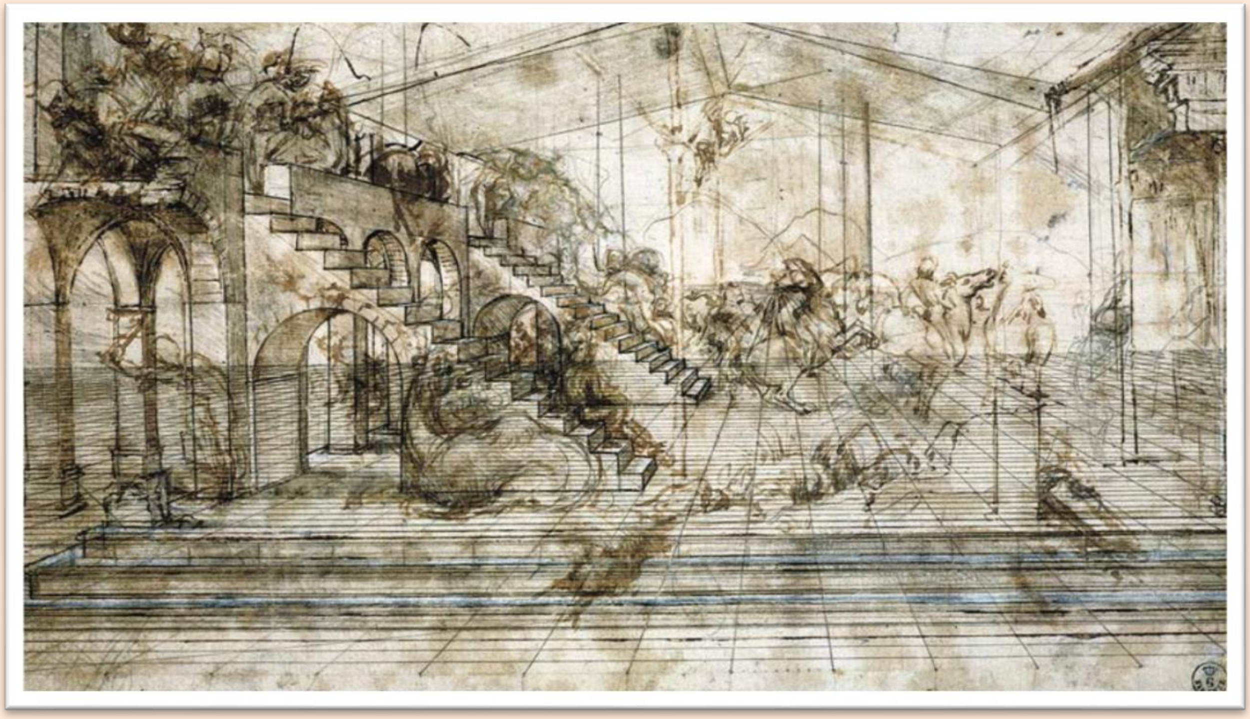
[24] Carmen Bambach, "Figure Studies for the Adoration of the Magi," trong Bambach Master Draftsman, 320; Bulent Atalay và Keith Wamsley, Leonardo's Universe (National Geographic, 2009), 85.

Bức vẽ phác thảo nổi tiếng nhất, thể hiện ý tưởng ban đầu của Leonardo về toàn bộ bức tranh. Trên đó, ông vẽ các đường phối cảnh theo cách mà Brunelleschi và Alberti từng sử dụng. Khi quang cảnh lùi dần về điểm tụ, các đường nằm ngang mà ông kẻ bằng thước dần thu hẹp khoảng cách

với độ chính xác đáng kinh ngạc, hơn mức cần thiết rất nhiều ngay cả đối với một bản vẽ hoàn chỉnh.

Kết hợp với mạng đường kẻ ô hết sức tỉ mỉ, là nét phác mờ ảo của những nhân vật đang xoay vặn và soài người, những chú ngựa đang lồng lên điên loạn và cả một thoáng tưởng tượng thuần khiết của Leonardo: Một chú lạc đà đang nằm nghỉ, trong khi ngoái cổ lại để chứng kiến quang cảnh bằng sự ngỡ ngàng hoang dại. Được thể hiện bằng các tính toán khoa học, những đường kẻ chuẩn xác, hòa điệu cùng chuyển động và cảm xúc cuồng loạn. Đó là sự kết hợp tuyệt vời giữa môn quang học và nghệ thuật tưởng tượng, nó cho thấy ông đã làm nên các tác phẩm nghệ thuật của mình trên cái giàn giáo vững chãi của khoa học như thế nào.[25]

[25] Clark, 74; Richard Turner, Inventing Leonardo (University of California, 1992), 27; Clark, 124.



Bản phác thảo bức Sự sùng kính của các hiền sĩ

Khi Leonardo hoàn thành xong bản phác thảo này, ông cho các trợ lý của mình dựng một tấm ván lớn, tới 0,75 mét vuông ghép lại từ mười tấm gỗ dương. Thay vì sử dụng phương pháp truyền thống là châm lỗ vào các đường viền trên bản phác thảo, để chuyển nguyên vẹn các hình ảnh lên tấm ván gỗ, Leonardo đã sửa đổi rất nhiều và còn phác thảo trực tiếp một

phiên bản mới hoàn toàn lên tấm ván và sau đó bồi một lớp lót màu trắng phấn. Nó trở thành lớp vẽ lót của bức tranh.[26]

[26] Francesca Fiorani, “Why Did Leonardo Not Finish the Adoration of the Magi?” trong Moffatt và Taglialagamba, 137; Zöllner, 1:22–35.

Một nghiên cứu kỹ thuật do nhà phân tích nghệ thuật Maurizio Seracini thực hiện vào năm 2002 cho Bảo tàng Uffizi, đã tiến hành các quét chụp ở mức phân giải cao cùng với các kỹ thuật siêu âm, chiếu tia cực tím và chụp ảnh hồng ngoại.[27] Các hình ảnh thu được, cho phép chúng ta đánh giá được lớp vẽ lót xuất sắc này và từng bước của quá trình tạo nên một cảnh tượng đầy kịch tính của Leonardo.

[27] Melinda Henneberger, “The Leonardo Cover-Up,” New York Times, April 21, 2002; “Scientific Analysis of the Adoration of the Magi,” Museo Galileo, http://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/emdl.asp?c=134l9&k=l470&rif=14071&xsl=1.

Đầu tiên, ông đóng một cái đinh gần trung tâm của tấm ván, ngay chỗ sau này sẽ là một thân cây, rồi ông buộc vào đó một sợi dây để có thể kẻ và khắc các đường phối cảnh lên lớp lót trắng bằng một loại bút trâm tốt. Sau đó, ông vẽ công trình kiến trúc làm nền, trong đó có những bậc thang dẫn lên một tòa lâu đài đổ nát của thời La Mã cổ đại, biểu trưng cho sự sụp đổ của ngoại giáo* cổ đại. Phân tích khoa học cho thấy, trên lớp vẽ lót có lúc còn có cả hình phác thảo của các công nhân xây dựng, đang sửa chữa lại đống đổ nát ở phía sau.[28] Tiểu cảnh này đã trở thành phép ẩn dụ cho ngôi nhà đã bị phá hủy của David mà Chúa sẽ xây lại, cùng sự hồi sinh các tác phẩm cổ điển.

* Paganism: thuật ngữ chung chỉ bất kỳ tôn giáo nào không phải là Ki-tô giáo.

[28] Alexandra Korey phỏng vấn Cecilia Frosinini, chuyên gia nghiên cứu lịch sử nghệ thuật về dự án của Uffizi, Art Trav, http://www. arttrav.com/art-history-tools/leonardo-da-vinci-adoration/.

Khi đã hoàn thành xong cảnh nền, Leonardo bắt đầu vẽ các nhân vật. Bằng cách sử dụng phấn đen bịt đầu, phác những nét mờ lên mặt tranh, ông có thể sửa chữa và trau chuốt để hoàn thiện từng điệu bộ, cho đến khi thấy hài lòng rằng các nhân vật của mình đã truyền tải đúng những cảm xúc thích hợp.

Chúng ta lại một lần nữa may mắn khi Leonardo mô tả trong sổ tay của ông, các nguyên tắc mỹ thuật mà ông áp dụng, trong trường hợp này là sử dụng những nét phác mờ và chỉnh sửa nhiều lần để nắm bắt đúng thần

thái của nhân vật. Nó giúp chúng ta đánh giá tốt hơn các tác phẩm của ông, cũng như hiểu sâu sắc hơn những suy tư ông gửi vào trong đó. “Đừng vẽ tay chân của nhân vật bằng những đường viền đậm rõ, nếu không bạn sẽ chịu chung số phận với rất nhiều họa sĩ, luôn đòi hỏi từng nét than chì nhỏ nhất cũng phải thật rõ nét,” ông khuyên nhủ. Bằng cách vẽ những đường cố định, các nghệ sĩ này tạo ra những nhân vật “mà tay chân chẳng hề chuyển động cho tương thích với những vận động của tâm trí họ.” Ông tiếp, một họa sĩ giỏi nên “định hình sơ bộ tư thế của chân tay và chú ý trước hết tới chuyển động, sao cho phù hợp với thái độ tinh thần của các nhân vật trong câu chuyện.”[29]

[29] Leonardo on Painting, 222; Fiorani, “Why Did Leonardo Not Finish the Adoration of the Magi?”

Khi đã hài lòng với bản phác thảo bằng phấn, Leonardo đổ mực bằng bút lông ngòi mảnh, sau đó dùng một nước sơn lót màu xanh nhạt để tạo bóng cho các hình khối. Đây là sự bứt phá khỏi phương pháp truyền thống, là sử dụng sơn lót màu nâu mà ông và các họa sĩ khác vẫn thường áp dụng. Qua các nghiên cứu về quang học, ông biết rằng không khí ẩm sương và bụi sẽ khiến phần bóng phủ một sắc xanh nhẹ. Khi đã hoàn thành lớp lót trên ván gỗ, ông phủ một lớp sơn lót màu trắng mỏng, để làm mờ toàn bộ bức tranh. Sau đó, rất chậm rãi, ông bắt đầu tô màu.

Ở trung tâm tác phẩm, Leonardo đặt Maria đồng trinh cùng hài nhi Jesus đang cựa quậy trong lòng. Bàn tay hài nhi chìa ra và từ điểm đó, theo chiều kim đồng hồ, câu chuyện tuôn trào theo một hình xoắn ốc. Khi mắt người xem đưa quanh đám đông hỗn loạn đó, bức tranh không còn là một khoảnh khắc mà là một câu chuyện kể đầy kịch tính. Jesus đang nhận món quà từ một trong các vị giáo sĩ, trong khi một vị khác, đã dâng xong lễ vật, đang cúi đầu sùng kính.

Leonardo hiếm khi khắc họa chồng của Maria, ông Joseph, một cách nổi bật trong tranh của mình, kể cả những bức tranh về Thánh gia và trong bức Sự sùng kính, ta cũng không thể lập tức nhận ra nhân vật nào là Joseph. Nhưng ông có xuất hiện trong một bức vẽ phác thảo của Leonardo, với tôi thì có vẻ như ông là người đàn ông hói đầu và để râu quai nón tương tự như trong bản phác thảo ở phía sau vai của Maria, đang cầm cái nắp và nhìn chăm chú vào món quà đầu tiên.[30]

[30] Larry Feinberg, The Young Leonardo (Santa Barbara Museum, 2011), 177, và Zöllner, 1:58, cả hai đều đồng ý nhân vật đằng sau Maria là Joseph. Kemp Marvellous, 46, và Nicholl, 171, là hai trong số những người nói rằng khó xác định được Joseph trong phiên bản cuối cùng. Nicholl viết, “Người cha không được xác định, chìm vào ngoại cảnh xung quanh. Ta có thể cự lại một diễn giải phân tâm học về chi tiết này nhưng nó vẫn là mô típ quá thường xuyên không thể nào bị bỏ qua – Leonardo luôn bỏ Joseph ra ngoài hình ảnh Thánh gia.”

Hầu như tất cả các nhân vật trong bức tranh, kể cả hài nhi Jesus – giống như các nhân vật trong bức **Bữa tối cuối cùng** – đều ở trong những tư thế rất tương thích với cảm xúc của họ: đang cầm một món quà trên tay, đang mở một món khác ra, đang cúi rạp đầu xuống đất, vỗ vào trán trong niềm kinh ngạc, chỉ tay lên trời. Nhoài người lên một tảng đá, là một vài người lữ hành trẻ tuổi đang trò chuyện sôi nổi, trong khi ngay phía trước họ là một người đang quan sát với sự nể phục, bàn tay chỉ thẳng lên thiên đường. Chúng ta đang chứng kiến những phản ứng của thể xác và tinh thần, trong đó có sự kinh ngạc, sùng kính và tò mò về sự hiển linh của Chúa. Chỉ có Thánh nữ Maria là có vẻ lặng thinh, điềm tĩnh giữa đám đông cuồng loạn.

Ghi lại sự cuộn xoáy các nhân vật với biểu cảm chẳng ai giống ai như vậy, là cả quá trình công phu và dai dẳng, có lẽ là quá sức chịu đựng. Mỗi nhân vật đều phải có một tư thế và trạng thái cảm xúc độc nhất. Như sau này Leonardo ghi lại trong sổ tay, “Đừng lặp lại những chuyển động giống nhau trên cùng một nhân vật, dù là tứ chi, bàn tay hay ngón tay, cũng không nên lặp lại lần hai tư thế của bất kỳ nhân vật nào trong một tác phẩm hội họa tường thuật.”[31]

[31] Leonardo on Painting, 220.

Trong số các nhân vật ban đầu ông định vẽ, còn có một nhóm các chiến binh ngồi trên ngựa, gần phía trên cùng bức tranh. Họ xuất hiện trong các bản vẽ phác thảo và lớp vẽ lót, trong đó từng nhân vật đã được tạo bóng cẩn thận nhưng Leonardo gặp khó khăn trong việc kết nối các nhân vật này với dòng xoáy ở trung tâm. Họ bị bỏ dở giữa chừng trong tác phẩm chưa hoàn thiện của ông, dù những chú ngựa sau này lại xuất hiện khi ông vẽ bức **Trận chiến Anghiari** (cũng là một tác phẩm chưa hoàn thành).

Kết quả là một cơn lốc sự kiện kịch tính, cùng cảm xúc mãnh liệt. Leonardo không chỉ ghi lại phản ứng của những người lần đầu được trông thấy Chúa Hài Đồng, mà còn biến sự Hiển Linh thành một cơn lốc xoáy, trong đó mỗi nhân vật lại bị cảm xúc của những nhân vật khác cuốn đi và cả người xem cũng vậy.

BỎ DỞ

Leonardo tiếp tục vẽ bầu trời trong bức Sự sùng kính của các hiền sĩ, một vài điểm nhấn nơi các nhân vật và một phần của công trình kiến trúc đổ nát. Rồi ông dừng lại.

Tại sao ư? Có thể là do nhiệm vụ đã trở nên quá sức với một người cầu toàn như Leonardo. Như Vasari giải thích về những tác phẩm dang dở của ông, ông hoàn toàn bối rối bởi những ý tưởng của bản thân "quá tinh tế và tuyệt vời," đến nỗi không thể nào hiện thực hóa chúng một cách hoàn hảo không tì vết. "Đối với ông, dường như bàn tay không thể đạt được sự hoàn hảo trong nghệ thuật, thể hiện những gì mà đầu óc ông tưởng tượng ra." Theo Lomazzo, một nhà viết sử khác, "ông không bao giờ hoàn thành bất cứ tác phẩm nào ông đã bắt tay vào vẽ, bởi ý niệm của ông về nghệ thuật quá siêu phàm nên ông nhìn thấy sai sót ở cả những thứ mà đối với người khác là những phép màu tuyệt diệu."[32]

[32] Bambach Master Draftsman, 54.

Hoàn thiện bức Sự sùng kính của các hiền sĩ hẳn phải là hành trình vô cùng dai dẳng. Ban đầu có tới hơn sáu mươi nhân vật trên lớp vẽ lót. Khi tiếp tục, Leonardo đã giảm con số này xuống, bằng cách biến vài nhóm chiến binh hay công nhân xây dựng ở phần nền, thành một số ít các nhân vật có kích thước lớn hơn nhưng dù vậy thì vẫn còn tới hơn ba mươi nhân vật phải hoàn thiện. Ông dự định sẽ đảm bảo sao cho mỗi nhân vật, đều thể hiện cảm xúc trước phản ứng của những nhân vật khác, khiến bức tranh trở thành một câu chuyện kể liền mạch, chứ không chỉ là sự xếp đặt ngẫu nhiên các nhân vật đơn lẻ lại với nhau.

Phức tạp hơn là những thách thức về ánh sáng và chúng còn trở nên khó khăn hơn nhiều bởi nỗi ám ảnh về quang học thị giác của Leonardo. Ở cuối một trang sổ tay quanh thời điểm năm 1480, ghi lại cơ chế của chiếc cần trục mà Brunelleschi đã sử dụng để xây mái vòm nhà thờ chính tòa Florence, Leonardo có phác họa một sơ đồ các tia sáng tiếp xúc với bề mặt của mắt người và tụ lại bên trong nhãn cầu.[33]

[33] Codex Atl., 847r.

Trong khi vẽ bức Sự sùng kính của các hiền sĩ, ông muốn truyền tải sức mạnh của ánh sáng rọi xuống từ thiên đường, song hành với sự Hiển Linh

và tác động của ánh sáng phản chiếu trở lại tới màu và sắc độ của từng mảng bóng. Theo nhà lịch sử nghệ thuật Francesca Fiorani, “hẳn là ông đã chùn bước trước suy nghĩ, phải làm sao để xác định mức độ phản xạ của những tia sáng phản chiếu, sẽ nhảy nhót từ nhân vật này tới nhân vật kia và làm sao để kiểm soát vô vàn những biến số khác nhau của độ sáng, tối, và cảm xúc của một đám đông đa dạng đến vậy. Không giống bất kỳ nghệ sĩ nào khác, ông không thể tảng lờ vấn đề về thị giác.”[34]

[34] Fiorani, “Why Did Leonardo Not Finish the Adoration of the Magi?,” 22. Xem thêm Leonardo da Vinci and Optics: Theory and Pictorial Practice, Francesca Fiorani và Alessandro Nova biên tập (Marsilio Editore, 2013), 265.

Đó là cả chuỗi nhiệm vụ liên đới phức tạp tới đáng ngại. Toàn bộ ba mươi nhân vật phải phản chiếu ánh sáng và đổ bóng sao cho mỗi người đều tác động và chịu tác động bởi độ sáng, bóng tối của những người xung quanh. Họ cũng phải gieo rắc, phản ánh cảm xúc và ngược lại tác động và chịu tác động bởi cảm xúc lan tỏa từ các nhân vật còn lại.

Còn một lý do khác, căn bản hơn để Leonardo không hoàn thành bức tranh: Ông thích lên ý tưởng hơn là hiện thực hóa chúng. Như cha ông và những người khác đều đã biết, khi họ soạn bản hợp đồng chặt chẽ cho đơn đặt hàng bức vẽ, Leonardo ở tuổi hai chín dễ dàng bị sao lãng bởi tương lai hơn là tập trung vào hiện tại. Chàng họa sĩ trẻ là một thiên tài vô kỷ luật một cách chuyên cần.

Dường như Leonardo thể hiện hình ảnh cá nhân của mình, một cách có ý thức hoặc không, trong một chân dung tự họa khá rõ mà ông vẽ ở ngoài cùng bên phải bức tranh. Một nhân vật trẻ trai, đang chỉ về phía Jesus nhưng lại nhìn đi nơi khác, ở ngay vị trí mà các họa sĩ Phục hưng thường dùng để thêm vào một nhân vật giống với bản thân mình. (Botticelli cũng vẽ chính mình ở vị trí tương tự trong bức Sự sùng kính của ông vào năm 1475.) Cái mũi và những lọn tóc xoăn, cùng những đặc điểm khác đều trùng khớp với mô tả và những bức vẽ vẫn được cho là vẽ Leonardo.[35]

[35] Carlo Pedretti, “The Pointing Lady,” Tạp chí Burlington Magazine, số 795 (tháng Sáu 1969), 338.

Cậu bé này chính là “người tường thuật,” là nhân vật trong tranh nhưng lại ở ngoài nó, người không phải một phần của vở diễn nhưng thay vào đó lại kết nối nó với thế giới bên ngoài khung tranh. Cơ thể cậu đang đối diện với Jesus, cánh tay cậu chỉ về phía đó và bàn chân phải cũng đang nghiêng

một góc như thể cậu chỉ vừa mới quay về hướng đó. Nhưng đầu cậu thì quay hẳn về bên trái, dõi theo cái gì đó khác như thể bị nó làm sao lãng. Cậu vừa khựng lại trước khi bước vào vở diễn. Đôi mắt cậu đang nhìn xa xăm. Cậu là một phần của cảnh tượng đang diễn ra nhưng lại tách mình ra khỏi nó, một người quan sát và tường thuật, chìm đắm vào suy tư nhưng lại ở bên lề. Giống như Leonardo, cậu thuộc về thế giới này nhưng lại xa cách với nó biết bao.

Bảy tháng sau khi Leonardo được giao vẽ bức tranh, các khoản thanh toán không được thực hiện nữa. Ông đã dừng vẽ. Khi rời Florence để tới Milan không lâu sau đó, ông để lại bức tranh dang dở ở nhà người bạn Giovanni de' Bend, anh trai của Ginevra.

Các tu sĩ ở San Donato sau đó đã giao cho họa sĩ đang được Botticelli bảo trợ, Filippino Lippi, vẽ một bức tranh khác thay thế. Chàng Lippi trẻ tuổi đã học được từ người thầy Botticelli nghệ thuật tâng bốc và giống như trong phiên bản trước đó của Botticelli, các nhân vật trong Sự sùng kính của các hiền sĩ của Lippi mang nhiều điểm tương đồng với rất nhiều thành viên trong gia tộc Medici. Leonardo, không có tài khéo mua vui cho người bảo trợ trong khi vẽ, đã không hề tỏ lòng tôn kính nhà Medici trong bức Sự sùng kính dang dở hay bất cứ tác phẩm nào khác của mình. Đó có thể là một lý do giải thích tại sao Botticelli, Filippino Lippi và cha ông lại được hưởng sự bảo trợ hào phóng của nhà Medici hơn nhiều so với Leonardo.

Theo cách nào đó, Filippino Lippi cũng cố theo đuổi thiết kế ban đầu của Leonardo trong bức Sự sùng kính mà ông vẽ để thế chỗ. Các vị hiền sĩ quỳ gối trước Thánh gia, dâng lên những món quà, trong khi đoàn người cưỡi ngựa vây xung quanh. Lippi thậm chí còn thêm cả chân dung của một người bình luận ở ngoài cùng bên phải, với tư thế đúng như Leonardo đã vẽ. Nhưng người bình luận của Lippi điềm tĩnh, khôn ngoan và già dặn hơn, chứ không phải một chàng trai trẻ mộng mơ sao lãng. Mặc dù Lippi đã cố gắng mang lại cho nhân vật của mình những điệu bộ hấp dẫn, ta vẫn thấy thiếu vắng sự nồng nhiệt, năng lượng, đam mê hay những chuyển động của linh hồn mà Leonardo từng hình dung về tác phẩm của mình.

THÁNH JEROME Ở CHỐN HOANG VU

Cống hiến của Leonardo cho nghệ thuật kết nối chuyển động của cơ thể, với chuyển động của tâm hồn còn được thể hiện trong một kiệt tác khác mà có thể ông cũng bắt tay vào vẽ trong cùng thời gian đó, bức **Thánh Jerome ở chốn hoang vu**[36].

[36] Một vài học giả đề xuất một thời điểm muộn hơn, bao gồm cả giai đoạn những năm cuối 1480, dựa trên sự tương đồng với tư thế của nhân vật trong bức Thánh nữ trong hang đá (Virgin of the Rocks), cách sử dụng ván gỗ óc chó và sự giống nhau của chi tiết nhà thờ với các phác thảo ông vẽ ở Milan. Tôi cho rằng ông đã vẽ bức tranh khoảng năm 1480 và sửa lại nhiều năm sau đó, trong đó có cả thời kỳ ở Milan và sau này khi ông hoàn thành các nghiên cứu giải phẫu vào năm 1510. Xem Syson (với bài luận của Scott Nethersole), 139; Juliana Barone, "Review of Leonardo da Vinci, Painter at the Court of Milan," Renaissance Studies 27.5 (2013), 28; Luke Syson và Rachel Billinge, "Leonardo da Vinci's Use of Underdrawing in the 'Virgin of the Rocks' in the National Gallery and 'St Jerome' in the Vatican," Tạp chí Burlington Magazine, số 147 (2005), 450.

Tác phẩm dở dang khắc họa Thánh Jerome, một học giả sống vào thế kỷ IV, người đã dịch Kinh Thánh ra tiếng Latin, trong cuộc tu hành khổ hạnh trên sa mạc. Với cánh tay vươn dài vặn ra phía sau, ngài cầm hòn đá dùng để đập vào ngực mình sám hối; ngay dưới chân ngài là con sư tử đã trở thành bạn đồng hành, sau khi ngài giúp nó nhổ một cái gai ra khỏi bàn chân. Vị thánh trông gầy gò hốc hác, đượm vẻ ăn năn trong tâm thế cầu xin sự thứ tha, song đôi mắt lại cho thấy sức mạnh nội tâm mãnh liệt. Cảnh nền đầy ắp những hình ảnh tiêu biểu nhất của Leonardo, những mỏm đá lởm chởm cùng quang cảnh mờ sương ở phía sau.

Với ham muốn biểu đạt cảm xúc của nhân vật, tất cả các tác phẩm của Leonardo đều mang đậm chất tâm lý nhưng không có tác phẩm nào lại mãnh liệt hơn bức **Thánh Jerome**. Toàn bộ cơ thể ngài, từ tư thế vặn người đến dáng quỳ khổ sở, đều chất chứa đam mê mãnh liệt. Bức tranh cũng được xem là bản vẽ giải phẫu cơ thể người đầu tiên của Leonardo – ông sẽ còn nắn nót và chỉnh sửa chúng qua nhiều năm – nó cũng cho thấy sự kết nối chặt chẽ giữa giải phẫu chính xác và sáng tạo nghệ thuật. Leonardo còn bị ám ảnh bởi lời dạy của Alberti rằng người nghệ sĩ nên tạo ra một cơ thể từ bên trong ra bên ngoài, ông viết, "Để một họa sĩ thể hiện được thái độ và cử chỉ của nhân vật qua cách sắp đặt các bộ phận của một hình thể khỏa thân, anh ta cần phải hiểu biết về cấu tạo các bắp thịt, xương, cơ và dây chằng."[37]

[37] Paris Ms. L, 79r; Notebooks/J. P. Richter, 488; Notebooks/MacCurdy, 184.

Có một chi tiết về giải phẫu học khá khó hiểu trong bức Thánh Jerome, mà khi giải mã được nó, chúng ta lại càng hiểu thêm về nghệ thuật của Leonardo, ông bắt đầu vẽ bức tranh này vào khoảng năm 1480 nhưng dường như nó thể hiện chính xác những hiểu biết về giải phẫu học mà mãi sau này ông mới tích lũy được, đặc biệt là sau khi ông tiến hành mổ xẻ xác chết vào năm 1510. Đáng chú ý nhất là cái cổ. Trong các bản vẽ phân tích giải phẫu học trước đó, cũng như trong bức vẽ Judas vào khoảng năm 1495 để chuẩn bị cho bức **Bữa tối cuối cùng**, ông đã nhầm khi vẽ cơ ức đòn chũm, xuất phát từ xương đòn lên đến cạnh cổ như một cơ đơn lẻ, trong khi thực tế chúng là một đôi cơ. Còn trong các bức vẽ năm 1510 hiện được lưu giữ trong Bộ sưu tập Hoàng gia tại Windsor do Leonardo đúc rút từ các ca mổ xác người, ông lại vẽ đúng cơ này.[38]

[38] Windsor, RCIN 919003.

Có vẻ hơi khó lý giải vì sao việc thể hiện Thánh Jerome với phần cổ thể hiện chính xác hai cơ này, lại có thể chứa đựng một chi tiết giải phẫu học ông không hề biết vào những năm 1480 mà phải đến tận năm 1510 mới khám phá ra.[39]

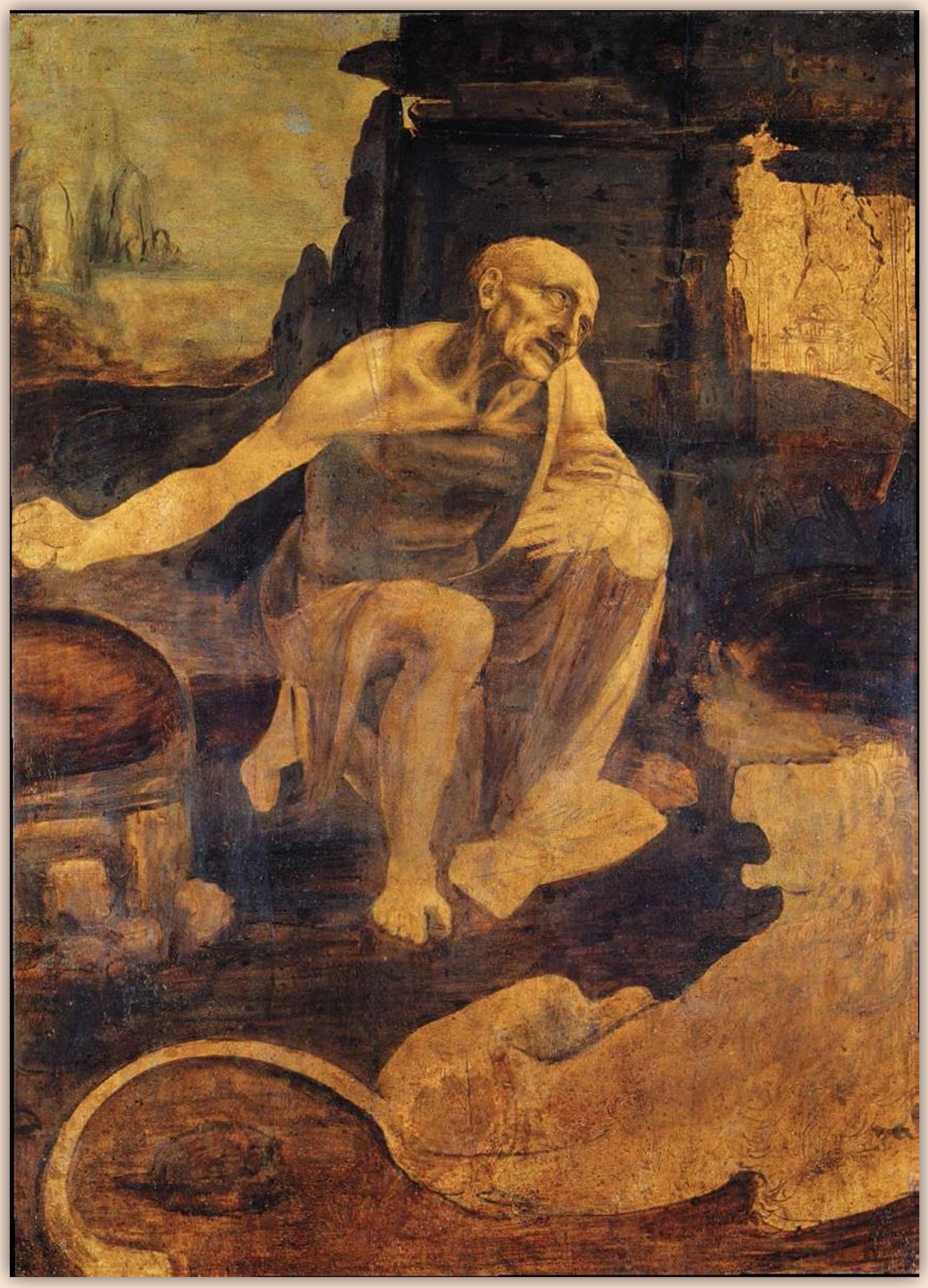
[39] Keele and Roberts, 28.

Giám tuyển các bản vẽ tại Windsor, Martin Clayton, đưa ra lời giải thích thuyết phục nhất về bí ẩn này. Ông khẳng định bức tranh đã được thực hiện trong hai giai đoạn, giai đoạn đầu khoảng năm 1480 và giai đoạn cuối sau khi Leonardo thực hiện các nghiên cứu mổ xẻ xác người vào năm 1510. Giả thuyết của Clayton được khẳng định bởi các phân tích bằng tia hồng ngoại, kết quả cho thấy, các cơ đôi ở cổ không có trong bản vẽ lót ban đầu và chúng được vẽ với kỹ thuật khác với các phần của cơ thể. “Có những phần đáng kể của quá trình tạo hình nhân vật Thánh Jerome, đã được bổ sung hai mươi năm sau bản vẽ phác đầu tiên của ông,” Clayton cho biết, “ và Leonardo đã tích hợp những khám phá về giải phẫu học, mình thu thập được trong những ca mổ xác người mùa đông năm 1510 vào tạo hình nhân vật của mình.”[40]

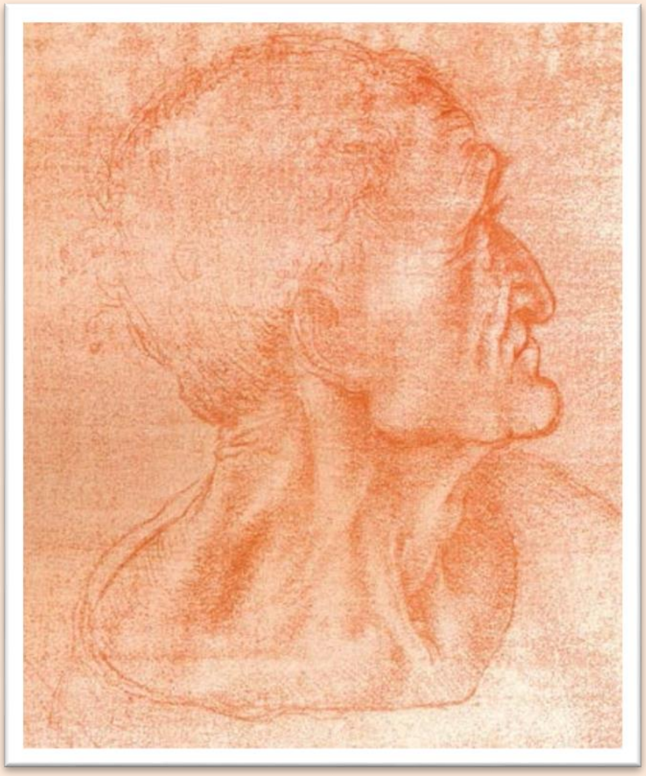
[40] Martin Clayton, “Leonardo’s Anatomical Drawings and His Artistic Practice,” bài giảng, 18 tháng Chín, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=KLwnN2g2Mqg.

Phát hiện này, không chỉ giúp chúng ta hiểu thêm về các khía cạnh giải phẫu học của bức Thánh Jerome. Nó còn chỉ ra tai tiếng về sự thiếu tin cậy của Leonardo, không chỉ đơn giản là bởi ông quyết định bỏ dở một vài bức tranh nhất định nào đó. Ông muốn hoàn thiện chúng, vì vậy ông đã giữ lại rất nhiều tác phẩm của mình trong nhiều năm, biến chúng trở thành kết tinh của những gì tinh túy nhất.

Ngay cả một số đơn đặt hàng ông đã hoàn thành, hay gần như vậy – **Ginevra de' Benci** và **Mona Lisa** chẳng hạn – cũng không bao giờ được giao cho khách hàng. Leonardo níu kéo mãi những tác phẩm mà ông yêu thích, mang theo chúng trên những chuyến viễn du và quay trở lại với chúng mỗi khi có những ý tưởng mới. Chắc hẳn ông đã làm vậy với bức Thánh Jerome và có thể ông cũng có ý định tương tự với bức Sự sùng kính của các hiền sĩ nên ông mới tin tưởng trao nó cho anh trai của Ginevra lưu giữ mà không bao giờ bán hoặc cho đi. Ông không thích buông nó ra. Đó là lý do tại sao sau này ông trút hơi thở cuối cùng, trong khi một vài kiệt tác vẫn ở ngay bên giường bệnh. Việc ông chẳng bao giờ sẵn lòng tuyên bố một bức họa nào đó của mình đã hoàn thành để buông bỏ nó, khiến hậu thế chúng ta thất vọng bao nhiêu thì cũng chứa đựng sự sâu sắc và truyền cho chúng ta bấy nhiêu niềm hứng khởi: Ông biết rằng luôn có những điều mới mẻ mà mình có thể học hỏi thêm, luôn có những kỹ thuật mới mình có thể rèn luyện cho thành thục và luôn có những nguồn cảm hứng bất tận có thể khiến mình rung động. **Và ông đã đúng**.



Thánh Jerome ở chốn hoang vu



Hình vẽ năm 1495 với phần cơ cổ không đúng



Bản vẽ giải phẫu khoảng năm 1510 với các cơ cổ đúng

CHUYỂN ĐỘNG CỦA TÂM TRÍ

Dù bị bỏ dở, hai tác phẩm **Sự sùng kính của các hiền sĩ** và **Thánh Jerome** cho thấy Leonardo đang khởi đầu một phong cách mới, khi ông xem những bức tranh có năng lực kể chuyện và cả những bức chân dung như những biểu đạt tâm lý con người. Phương pháp tiếp cận nghệ thuật này, một phần được hình thành nhờ niềm say mê với những đám rước, những vở kịch và trò giải trí của Leonardo; ông biết làm thế nào để người diễn viên tạo ra cảm xúc, ông cũng nhận ra những biểu hiện không lời trên bờ môi và trong ánh mắt của khán giả, những chỉ dấu cho thấy cảm xúc của họ. Có lẽ còn một lý do nữa, xưa cũng như nay, người Ý thường biểu cảm rất mạnh mẽ bằng điệu bộ cơ thể, Leonardo thì luôn say sưa ghi lại chúng trong sổ tay của mình.

Ông nỗ lực ghi lại không chỉ **moti corporali**, nghĩa là những chuyển động của cơ thể, mà còn ghi lại cách chúng tương quan với cái mà ông gọi là "**atti e moti mentali**," tư duy và chuyển động của tâm trí.[41]

[41] Leonardo da Vinci, Libro di Pittura, Carlo Vecce và Carlo Pedretti biên tập (Giunti, 1995), 285b, 286a; Bambach Master Draftsman, 328.

Nhưng quan trọng hơn cả, ông là bậc thầy kết nối hai thứ đó lại với nhau. Đó là điểm đáng chú ý nhất, trong những tác phẩm vừa mang tính tường thuật vừa đầy chất hành động và biểu cảm của ông, như bức Sự sùng kính và Bữa tối cuối cùng. Nhưng ngay cả trong những bức chân dung bình lặng nhất, ông vẫn thể hiện tài năng thiên bẩm ấy, nổi bật nhất là chân dung Mona Lisa.

Khắc họa "chuyển động của tâm trí" không phải là thứ hoàn toàn mới mẻ. Pliny Già từng khen ngợi Aristides – họa sĩ thế kỷ IV trước Công nguyên (TCN) thành Thebes, khi nói rằng ông là "người đầu tiên thể hiện tâm lý, tình cảm, tính cách và đam mê của nhân vật."[42] Alberti trong cuốn **Bàn về hội họa** cũng nhấn mạnh tầm quan trọng của ý tưởng này trong một câu văn mạch lạc và quyết liệt: "Chuyển động của tâm hồn được cảm nhận thông qua chuyển động của cơ thể."[43]

[42] Frank Zöllner, "The Motions of the Mind in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture," Zeitschrift für Kunstgeschichte 68 (2005), 23–40; Pliny Già, Historia Naturalis, section 35.

[43] Leon Battista Alberti, On Painting, John Spencer dịch (Yale, 1966; bản gốc viết năm 1435), 77; Paul Barolsky, "Leonardo's Epiphany," Notes in the History of Art 11.1 (Fall 1991), 18.

Leonardo bị ảnh hưởng sâu sắc bởi cuốn sách của Alberti và ông lặp đi lặp lại lại lời huấn thị đó trong các cuốn sổ tay của mình. “Người họa sĩ giỏi phải vẽ được hai thứ căn bản nhất, con người và ý định nằm trong tâm trí của anh ta,” ông viết. “Cái thứ nhất thì dễ còn cái thứ hai thì khó, bởi nó phải được thể hiện thông qua cử chỉ và chuyển động của chân tay.”[44] Ông mở rộng khái niệm này bằng một đoạn văn dài hơn, nằm trong các phần ghi chú cho lý thuyết hội họa mà ông dự kiến xây dựng: “Chuyển động được ghi lại phải phù hợp với trạng thái tinh thần của nhân vật. Vận động và dáng điệu của nhân vật, phải thể hiện trạng thái tinh thần thực sự của người tạo ra chúng, theo cách khiến chúng không thể mang hàm nghĩa nào khác nữa. Chuyển động cơ thể phải nói lên vận động của tâm trí.”[45]

[44] Codex Urb., 60v; Pietro Marani, “Movements of the Soul,” trong Marani và Fiorio, 223; Pedretti Commentary, 2:263, 1:219; Paris Ms. A, 100; Leonardo on Painting, 144.

[45] Codex Urb., 110r; Leonardo on Painting, 144.

Đam mê khắc họa sự biểu hiện ra bên ngoài của cảm xúc bên trong, cuối cùng đã không chỉ dẫn dắt các tác phẩm nghệ thuật của Leonardo, mà còn cả một số nghiên cứu giải phẫu học của ông. Ông cần biết những dây thần kinh nào xuất phát từ não bộ, cái nào xuất phát từ tủy sống và chúng kích hoạt những cơ nào, những chuyển động nào trên gương mặt được kết nối với các phần khác trên cơ thể. Thậm chí, trong khi mổ xẻ bộ não, ông còn thử xác định vị trí chính xác nơi tạo ra các kết nối giữa nhận thức xúc giác, cảm xúc và chuyển động. Đến cuối sự nghiệp của mình, đam mê theo đuổi phương thức não bộ và thần kinh chuyển cảm xúc thành chuyển động của ông, hồ như đã trở thành nỗi ám ảnh. Và chừng đó là đủ để khiến nàng **Mona Lisa** mỉm cười.

TUYỆT VỌNG

Đam mê vẽ lại cảm xúc con người của Leonardo, có thể đã bị thôi thúc bởi thực tế là bản thân ông cũng đang vật lộn với những xáo động nội tâm của riêng mình. Việc không thể hoàn thành bức Sự sùng kính của các hiền sĩ và Thánh Jerome có thể xuất phát từ tâm trạng u uất hoặc ức chế, mà đến lượt nó lại góp phần làm tình trạng trở nên trầm trọng thêm. Những cuốn sổ tay quanh quãng những năm 1480 của ông, chứa đầy những mô tả về tâm trạng u uất, thậm chí là cả đau khổ. Trên một trang có hình ảnh một chiếc đồng hồ nước và đồng hồ mặt trời, ông buông một lời than thở về nỗi

buồn khi công việc dở dang: "Chúng ta chẳng thiếu công cụ để đo lường những tháng ngày thống khổ của mình, trong đó chúng ta nên lấy làm mừng rằng, chúng đã không bị lãng phí mà không để lại chút kỷ niệm nào về chúng ta trong tâm trí loài người."[46] Ông bắt đầu viết nguệch ngoạc nhiều lần cùng một câu văn, mỗi lần cần thử một ngòi bút mới hay giết chút thời giờ: "Hãy nói ta nghe ngươi đã bao giờ làm xong việc gì chưa... Hãy nói ta nghe... Hãy nói ta nghe."[47] Có lúc, ông còn ghi lại một tiếng kêu than đau khổ: "Trong khi ta nghĩ rằng mình đang học cách sống, ta chỉ đang học cách để chết đi."[48]

[46] Codex Atl., 42v; Kemp Marvellous, 66.

[47] Kemp Marvellous, 67.

[48] Codex Atl., 252r; Notebooks/MacCurdy, 65.

Cũng trong những trang sổ tay viết vào thời kỳ này, là những trích đoạn của những người khác mà Leonardo cho là đáng được ghi lại. Một là của người bạn đã làm một bài thơ rất riêng tư dành tặng ông. Người đó viết "Leonardo, sao phiền muộn thế?"[49] Trên một trang khác là trích đoạn của một người tên Johannes: "**Không có thành quả nào hoàn hảo mà không có đớn đau**. Vinh quang và chiến thắng rồi sẽ qua đi."[50] Trên cùng trang đó là một trích đoạn trong tác phẩm **Hỏa ngục** của Dante:

"Hãy từ bỏ sự biếng lười," thánh nhân dạy, "thật hổ thẹn làm sao!

Ngồi trên đệm lông, nằm ườn trong chăn đó đâu phải con đường danh vọng.

Danh vọng – không có nó, cuộc sống con người chỉ là lãng phí

Chẳng để lại gì đáng nhớ

Ngoài đám bọt nước phù du hay là khói sương tan."[51]

[49] Nicholl, 154. Người bạn đó là Antonio Cammelli, còn được gọi là "Il Pistoiese," một nhà thơ nổi danh thời kỳ đó.

[50] Windsor, RCIN 912349; Notebooks/J. P. Richter, 1547; Notebooks/MacCurdy, 86.

[51] Windsor, RCIN 912349; Dante, Inferno XXIV, Dorothy L. Sayers dịch (Penguin Classics, 1949), 46–51.

Trong khi Leonardo còn đang tuyệt vọng vì mình chỉ ngồi trên đệm lông, nằm ườn trong chăn và chẳng để lại di sản gì ngoài làn sương khói mau tan, thì các đối thủ của ông lại đang tận hưởng thành công vang dội. Botticelli, nhân vật chắc chắn không để lại bất cứ điều tiếng gì, về chuyện không thể bàn giao một tác phẩm hoàn thiện, đã trở thành họa sĩ được ưa

chuộng của nhà Medici; ông được gia đình danh giá này đặt hàng hai tác phẩm lớn, **Mùa xuân*** - **Pallas và Con nhân mã****.

* Spring

** Pallas and the Centaur

Năm 1478, Botticelli vẽ một bức tranh lên án công khai, những kẻ chủ mưu ám sát Giuliano de' Medici và làm em trai ông, Lorenzo bị thương. Khi kẻ âm mưu cuối cùng cũng bị bắt giam một năm sau đó, Leonardo đã phác thảo cuộc hành hình và ghi lại tỉ mỉ những chi tiết liên quan vào trong sổ tay của mình, như thể ông hy vọng mình sẽ được đặt hàng vẽ một bức tranh song hành với bức của Botticelli trước đó. Nhưng nhà Medici đã đặt hàng một họa sĩ khác. Năm 1481, khi Giáo hoàng Sixtus IV kêu gọi những nghệ sĩ tiếng tăm của Florence và những nơi khác tới Rome, để vẽ các bức bích họa trên tường Nhà nguyện Sistine, Botticelli lại một lần nữa nằm trong số những người được lựa chọn; còn Leonardo thì không.

Khi sinh nhật lần thứ ba mươi cận kề, Leonardo đã định hình rõ tài năng xuất chúng của mình, song lại chẳng có gì nhiều nhặn để phô bày trước công chúng. Thành tựu nghệ thuật duy nhất được biết đến của ông, chỉ gồm có một vài đóng góp xuất sắc nhưng thứ yếu trong hai bức tranh của Verrocchio, một vài bức tranh thờ Đức Mẹ mà người ta khó phân biệt nổi với những bức tranh khác được sản xuất hàng loạt tại xưởng, bức chân dung một người phụ nữ trẻ mà ông chưa giao lại cho người đặt hàng, cùng hai bức tranh đáng lẽ sẽ là kiệt tác nhưng lại bị bỏ dở giữa chừng.

"Khi một người đã tiếp thu hết những gì có thể học được ở Florence, thì thay vì chỉ chăm chăm lo làm giàu, anh ta cần phải rời khỏi nó, nếu muốn làm gì đó lớn lao hơn là sống mòn mỗi ngày như loài thú vật," Vasari viết. "Bởi Florence đối xử với các nghệ nhân của nó, y như thời gian đối xử với thành quả của chính mình, khi đã trau chuốt xong, nó lại phá hủy và bào mòn chúng, từng chút từng chút một."[52] Đã đến lúc Leonardo phải tiếp tục bước tới. Cảm giác héo hon cùng trạng thái tinh thần mong manh, đầy rẫy những huyễn tưởng và sợ hãi của ông in dấu rõ nét trong ý định rời bỏ Florence và trong một lá thư ông viết cho người mà ông hy vọng sẽ trở thành người bảo trợ tiếp theo của mình.

[52] Vasari, "Pietro Perugino," trong Lives of the Most Eminent Painters.



Treo cổ Bernardo Baroncelli

CHƯƠNG 4

MILAN

NHÀ NGOẠI GIAO VĂN HÓA

Năm 1482, khi bước sang tuổi ba mươi, Leonardo da Vinci rời Florence để tới Milan, chẳng ngờ rằng đó lại là nơi ông sẽ sống và làm việc trong suốt mười bảy năm tiếp theo. Cùng đi với Leonardo là người bạn đồng hành Atalante Migliorotti, lúc đó mười lăm tuổi, một nhạc sĩ trẻ nhiều khát vọng, đã học cách chơi đàn lia từ Leonardo và trở thành một trong số rất nhiều chàng trai trẻ tuổi, đã gia nhập rồi rời bỏ đám tùy tùng của Leonardo suốt cuộc đời ông.[1] Trong sổ tay của mình, Leonardo ước tính quãng đường đi sẽ dài khoảng 180 dặm, con số khá chính xác; ông đã sáng chế ra một loại đồng hồ đo quãng đường (hành trình kế) bằng cách đếm số vòng quay của bánh xe và có lẽ ông đã thử nghiệm việc sử dụng nó trên đường đi. Ông và những người đồng hành đã phải mất khoảng một tuần mới tới nơi.

[1] Anonimo Gaddiano; Notebooks/Irma Richter, 258.

Ông mang theo mình một chiếc **lira da braccio** (đàn lia cỡ sải tay), khá giống với một cây vĩ cầm hay đàn violin. Anonimo Gaddiano kể lại: “Cùng với Atalante Migliorotti, ông được Lorenzo Kiệt xuất phái tới chỗ Công tước Milan, để dâng tặng ông ta một cây đàn lia, bởi Leonardo có phong cách chơi đàn độc nhất vô nhị.” Nhiều phần của cây đàn được làm từ bạc và Leonardo còn tạc nó thành hình đầu lâu của một con ngựa.

Cây đàn lia và màn trình diễn của Leonardo là một món quà ngoại giao. Lorenzo de’ Medici, nóng lòng muốn lèo lái dòng xoáy của những đối đầu và liên kết giữa các thị quốc ở Ý, đã nhận thấy nền văn hóa đậm chất nghệ thuật của Florence là một nguồn tạo ảnh hưởng. Botticelli và một vài nghệ sĩ được sủng ái của ông ta đã tới Rome để làm vui lòng Giáo hoàng, còn Verrocchio và những người khác thì tới Venice.

Leonardo và Atalante có thể là thành viên của một phái đoàn ngoại giao được thành lập vào tháng Hai năm 1482, đứng đầu là Bernardo Rucellai, một nhà ngân hàng giàu có, nhà bảo trợ nghệ thuật và một người đam mê

triết học, đã cưới chị gái của Lorenzo và vừa được tấn phong làm đại sứ của Florence tại Milan.[2]

[2] Felix Gilbert, "Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari," Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 12 (1949), 101.

Trong các bài viết của mình, Rucellai giới thiệu thuật ngữ **cân bằng quyền lực** để mô tả những mâu thuẫn liên miên và các khối đồng minh liên tục xoay vần giữa Florence, Milan và các thị quốc Italia khác, cộng thêm các giáo hoàng, các đời vua Pháp và các hoàng đế La Mã. Cuộc cạnh tranh giữa nhiều nhà cầm quyền khác nhau, không chỉ sôi nổi trên mặt trận quân sự mà còn cả mặt trận văn hóa, Leonardo thì mong mỏi mình sẽ giúp ích trên cả hai mặt trận ấy.

Gói ghém gần như toàn bộ đồ đạc, Leonardo lên đường tới Milan với suy tính rằng có thể mình sẽ ở lại đó luôn. Danh sách các tài sản mà ông lập ít lâu sau khi tới Milan, có vẻ như chứa trọn các tác phẩm ông có thể mang theo được. Ngoài bức vẽ Atalante đang ngẩng mặt, còn có rất nhiều bản phác thảo gồm "nhiều loài hoa chép lại từ thiên nhiên... các bức vẽ phác Thánh Jerome... thiết kế các lò nung... hình vẽ đầu Chúa bằng bút chì... tám bức phác Thánh Sebastian... nhiều hình thiên thần... hình một cái đầu xoay nghiêng có mái tóc đẹp... các máy móc phụ tùng dùng cho tàu thủy... các máy thủy lực... nhiều hình vẽ cổ của phụ nữ lớn tuổi và đầu của đàn ông lớn tuổi... nhiều bức khỏa thân đã hoàn thành... một bức Đức Mẹ đã hoàn thành... một bức khác hình Đức Mẹ xoay nghiêng gần hoàn thành ... đầu của một ông lão có cái cằm lớn... một bản mô tả bức chạm nổi Khổ hình của Chúa" và nhiều thứ khác nữa.[3] Sự xuất hiện của những thiết kế buồng đốt, phụ tùng tàu thủy và máy thủy lực, cho thấy ông đang nghiên cứu cả khoa học kỹ thuật lẫn nghệ thuật.

[3] Bản danh sách còn bao gồm một bản vẻ, có vẻ như là cái đầu của Công tước Milan nên tôi cho rằng nó được lập sau khi ông tới Milan.

Với dân số 125.000 người, Milan lớn gấp ba lần Florence. Quan trọng hơn đối với Leonardo, nó do một triều đình cai trị. Nhà Medici ở Florence là những người bảo trợ nghệ thuật hào phóng nhưng họ là những nhà ngân hàng, chỉ ẩn nấp ở đằng sau sân khấu. Còn Milan thì khác. Trong vòng hai trăm năm qua, nó không phải là một nền cộng hòa của các thương buôn mà là một thị quốc nằm dưới quyền cai trị của những nhân vật nắm trong

tay thế lực quân sự, tự tấn phong cho mình ngôi vị công tước và truyền lại cho con cháu nối dõi, đầu tiên là những người đứng đầu gia tộc Visconti và sau đó là gia tộc Sforza. Những kẻ cai trị mang tham vọng lớn nhưng tước vị lại chỉ dựa trên nền tảng mong manh, bởi vậy hoàng thất của họ đã trở thành nơi tụ hội của các cố vấn triều đình, nghệ sĩ, diễn viên, nhạc sĩ, thợ săn cừ khôi, các chính trị gia, người luyện thú, kỹ sư, cùng bất cứ nhân vật khác nào có khả năng hỗ trợ hay tô điểm cho thanh thế và địa vị hợp pháp của chủ nhân. Nói cách khác, hoàng gia Milan chính là môi trường hoàn hảo cho Leonardo, người luôn bị hấp dẫn bởi những nhà lãnh đạo quyền lực, say sưa bởi tập hợp đa dạng nhân tài mà họ thu hút được và khao khát được ở trong sự bao bọc của một nhà bảo trợ hào hiệp.

Khi Leonardo tới, Milan đang nằm dưới sự cai trị của Ludovico Sforza, người cũng vừa bước sang tuổi ba mươi. Thân hình vạm vỡ, nước da sẫm màu cùng biệt hiệu “Il Moro” (nghĩa là Người Moor), Ludovico khi ấy vẫn chưa danh chính ngôn thuận là Công tước của Milan, mặc dù ông ta đang nắm mọi quyền bính và chẳng bao lâu nữa cũng sẽ chính thức đoạt lấy ngôi vị này. Cha của Ludovico, Francesco Sforza, một trong bảy đứa con ngoài giá thú của một tên lính đánh thuê, đã soán quyền rồi tự phong mình làm công tước vào năm 1450, sau khi vương triều Visconti tan rã. Sau cái chết của người cha, anh trai của Ludovico trở thành công tước nhưng đã bị ám sát ngay sau đó, để lại ngôi vị cho đứa con trai mới lên bảy tuổi. Ludovico gạt mẹ của đứa trẻ với tư cách nhiếp chính sang một bên, nhờ vậy nắm quyền kiểm soát thực sự Milan vào năm 1479. Ông ta lừa gạt và hăm dọa đứa cháu trai bất hạnh, soán đoạt quyền lực, thủ tiêu những người thân cận và có thể đã đầu độc luôn cả đứa cháu trai nữa. Ludovico chính thức tự tấn phong mình làm Công tước Milan vào năm 1494.

Tàn nhẫn theo đuổi những mục tiêu thực dụng, Ludovico che đậy tội ác có tính toán của mình bằng cái vỏ nhã nhặn, học thức và lịch thiệp. Được nhà nhân văn Phục hưng lừng danh Francesco Filelfo dạy cho vẽ tranh và viết lách, ông ta không ngừng hợp pháp hóa quyền lực và củng cố thanh thế của bản thân, cũng như của cả thành Milan bằng cách thu hút các học giả và nghệ sĩ lừng danh tới triều đình Sforza. Từ lâu, ông ta đã nuôi ý định sẽ dựng một bức tượng lớn của cha mình trong tư thế cưỡi ngựa, cũng là một cách để khẳng định quyền lực thống trị thiêng liêng của gia tộc Sforza.

Không giống Florence, Milan không có nhiều nghệ sĩ bậc thầy. Nó khiến nơi này trở thành mảnh đất màu mỡ cho Leonardo. Là một học giả uyên bác trong nhiều lĩnh vực cùng nhiều ước vọng lớn, Leonardo cũng rất hài lòng khi Milan là nơi tụ hội của các học giả và trí thức thuộc rất nhiều lĩnh vực khác nhau, một phần là nhờ trường đại học danh tiếng ở Pavia gần đó, được thành lập chính thức vào năm 1361 nhưng đã có lịch sử lâu đời từ năm 825. Nơi đây tự hào sản sinh ra những luật gia, triết gia, nhà nghiên cứu y học và toán học giỏi nhất châu Âu.

Ludovico chi tiêu phóng tay cho các sở thích cá nhân: 140.000 ducat để cải tạo lại các phòng trong lâu đài của ông ta và 16.000 ducat để mua chim ưng đi săn, chó săn và ngựa.*

* Tương đương lượng vàng trị giá khoảng 198 triệu đô la vào năm 2017

Chi tiêu cho các học giả và nghệ sĩ mà ông ta giữ lại bên mình thì có vẻ chặt chẽ hơn: nhà chiêm tinh của ông có thu nhập hằng năm 290 ducat, các quan chức cao cấp trong chính phủ nhận được 150 ducat, họa sĩ kiêm kiến trúc sư Donato Bramante, người sau này sẽ trở thành bạn của Leonardo, còn phàn nàn rằng ông chỉ nhận được có 62 ducat mỗi năm.[4]

[4] David Mateer, Courts, Patrons, and Poets (Yale, 2000), 26.

LÁ THƯ XIN VIỆC

Có lẽ không lâu sau khi tới Milan, Leonardo đã thảo bức thư gửi tới Ludovico mà tôi đã nhắc đến trong phần đầu của cuốn sách. Một vài sử gia từng cho rằng ông đã soạn sẵn nó từ khi còn ở Florence nhưng có vẻ không phải vậy. Trong thư ông đề cập đến công viên nằm kế bên lâu đài của Ludovico, cũng là nơi ông đề xuất đặt bức tượng trong tư thế cưỡi ngựa cho cha ông ta, cho thấy ông đã ở Milan một thời gian, trước khi viết lá thư.[5]

[5] Về bức thư và các tranh luận về ngày tháng của nó, xin xem Notebooks/J. E Richter, 1340; Kemp Marvellous, 37; Nicholl, 180; Kemp Leonardo, 442; Bramly, 174; Payne, 1349; Matt Landrus, Leonardo da Vinci's Giant Crossbow (Springer, 2010), 21; Richard Schofield, "Leonardo's Milanese Architecture," Journal of Leonardo Studies 4 (1991); Hannah Brooks-Motl, "Inventing Leonardo, Again," New Republic, 2 tháng Năm, 2012.

Đương nhiên, Leonardo không viết lá thư này bằng kiểu chữ gương mà ông thường dùng. Bản còn sót lại trong sổ tay của ông là một bản nháp, có dấu vết của vài sửa chữa, do một người viết văn tự thuê hay một trong số các

trợ lý văn hay chữ tốt của ông viết ra theo kiểu truyền thống từ trái sang phải.[6]

[6] Codex Ad., 382a/1182a; Notebooks/J. P. Richter, 1340.

Nội dung bức thư như sau:

Thưa vị chủ nhân tiếng tăm lẫy lừng bậc nhất,

Sau khi xem xét đầy đủ sản phẩm của tất cả những người tự cho mình là những nhà sáng chế tài tình các công cụ chiến tranh, cũng như nhận thấy các công cụ này không có bất kỳ khác biệt nào so với các công cụ vẫn thường được sử dụng, tôi xin mạo muội giới thiệu tới Quý Ngài, với tất cả lòng kính trọng dành cho các nhà phát minh khác, những bí mật của riêng tôi và xin được trình bày trực tiếp với Quý Ngài vào một thời điểm thuận tiện.

1. Tôi đã thiết kế những cây cầu siêu nhẹ và siêu khỏe, dễ dàng vận chuyển và với chúng, Ngài có thể truy đuổi hay thoát khỏi kẻ thù vào bất kỳ lúc nào; tôi còn thiết kế những cây cầu khác, không thể bị đốt cháy hay phá hủy trong những trận giao tranh trên chiến trường, dễ dàng nâng hạ và đặt vào vị trí. Ngoài ra, tôi cũng có các phương pháp đốt cháy và phá hủy các cây cầu của kẻ thù.

2. Khi vây thành, tôi biết cách rút nước ra khỏi hào, làm rất nhiều loại cầu, đường đi có mái che, thang và các thiết bị thích hợp khác để công thành.

3. Ở một nơi mà quân ta đang bao vây nhưng không thể hạ gục do chiều cao của tường thành hay những lợi thế về vị trí, tôi biết cách phá hủy bất kỳ pháo đài nào, ngay cả khi nó được dựng trên nền đá cứng.

4. Tôi có nhiều loại đại bác, có thể di chuyển rất thuận tiện và dễ dàng, có khả năng bắn ra đạn đá nhỏ giống như một trận mưa đá; còn khói tỏa ra từ chúng sẽ khiến kẻ thù kinh hãi, thiệt hại nặng nề và hoảng loạn tột độ.

[Trong bản nháp, Leonardo chuyển đoạn này lên trên] Và nếu trận đánh diễn ra trên biển, tôi có rất nhiều động cơ phù hợp cho cả tấn công lẫn phòng thủ, cùng những chiếc tàu có thể chịu được hỏa lực từ những khẩu đại bác lớn nhất, chịu được thuốc súng và khói.

5. Tôi có những cách hoàn toàn không gây tiếng động để đào đường hầm dưới mặt đất và những lối đi ngoằn ngoèo bí mật dẫn tới nơi mong muốn, kể cả khi phải xuyên qua hào hay một con sông.

6. Tôi sẽ chế tạo những chiếc xe ngựa bọc sắt bất khả xâm phạm, có thể xuyên thủng hàng ngũ quân thù bằng những khẩu pháo được trang bị kèm theo và sẽ chẳng có bất kỳ kẻ địch nào thiện chiến tới mức có thể chống cự nổi. Đằng sau những cỗ xe này, bộ binh có thể tiến theo mà chẳng hề hấn gì.

7. Nếu cần, tôi cũng có thể chế tạo những khẩu đại bác, súng rất đẹp và hữu ích, khác xa với những loại vẫn thường được sử dụng.

8. Nếu súng không có tác dụng, tôi có thể làm ra các máy lăng, bắn đá, chông sắt và những thiết bị hiệu quả khác chưa từng được sử dụng rộng rãi.

9. Trong thời bình, tôi tin mình hoàn toàn có thể làm hài lòng Ngài với khả năng tương đương bất kỳ nhân vật vào trong lĩnh vực kiến trúc, xây dựng các tòa nhà, công cũng như tư và cả dẫn nước từ nơi này tới nơi khác.

Tôi cũng có thể điêu khắc trên đá cẩm thạch, trên đồng hay đất sét. Cũng tương tự như vậy trong lĩnh vực hội họa, tôi có thể vẽ mọi thứ, giỏi như bất kỳ người nào khác, dù đó có là ai.

Hơn thế nữa, tôi có thể dựng bức tượng con chiến mã bằng đồng, tác phẩm sẽ tỏ rõ vinh quang bất diệt và lòng tôn kính đời đời đối với Hoàng thân, cha Ngài và gia tộc Sforza lẫy lừng. Nếu bất cứ điều nào trên đây nghe có vẻ như không thể thực hiện được hay không thực tế đối với ai đó, tôi xin sẵn lòng thử nghiệm chúng tại công viên của Quý Ngài hay bất cứ địa điểm nào mà Quý Ngài thấy phù hợp.

Leonardo không đề cập tới bất cứ bức họa nào của mình. Ông cũng chẳng nhắc gì tới tài năng đã giúp ông được gửi tới Milan: khả năng thiết kế và chơi các loại nhạc cụ. Thứ ông quảng cáo về mình nhiều nhất là làm ra bộ hiểu biết về kỹ thuật quân sự. Một phần là để thu hút Ludovico, vương triều Sforza của ông ta đã thoán đoạt quyền lực bằng sức mạnh bạo lực và đang phải đối mặt với mối đe dọa thường xuyên từ những kẻ nổi dậy địa phương hay quân xâm lược Pháp. Thêm vào đó, Leonardo khoác cho mình

hình tượng một kỹ sư, là bởi ông đang trải qua cơn buồn chán và bế tắc khi nghĩ đến chuyện cầm cọ vẽ. Khi tâm trạng dao động giữa u uất và hoan hỉ, ông đã huyễn hoặc và tô vẽ bản thân thành một chuyên gia thiết kế vũ khí nhiều thành tựu.

Những tô vẽ này chỉ là mộng tưởng mà thôi. Ông chưa từng ra chiến trận hay thực sự tạo ra bất cứ thứ vũ khí nào mà ông mô tả trong thư. Tất cả những gì ông đã làm ra cho đến lúc đó là một vài bức phác thảo đẹp đẽ về các loại vũ khí, rất nhiều trong số đó chỉ làm vui mắt chứ chẳng hề thực tế chút nào.

Vì vậy, lá thư ông gửi tới Ludovico không nên được xem như là biên mục đáng tin cậy những thành tựu kỹ thuật của ông, nó chỉ là một thoáng lướt qua những mong ước và khát vọng của ông mà thôi. Tuy nhiên, chúng cũng không hoàn toàn là giả dối. Nếu vậy, ông đã dễ dàng bị phát hiện ở một nơi mà thiết kế vũ khí luôn là công việc hết sức hệ trọng. Sau này, khi chuyển hẳn tới Milan, ông đã sốt sắng nghiên cứu kỹ thuật quân sự và cho ra đời một số ý tưởng đột phá về các loại máy móc, cho dù chúng vẫn chỉ là cuộc dạo chơi giữa hai thế giới tài năng và mộng tưởng.[7]

[7] Ladislao Reti and Bern Dibner, Leonardo da Vinci, Technologist (Burndy, 1969); Bertrand Gille, The Renaissance Engineers (MIT, 1966).

KỸ SƯ QUÂN SỰ

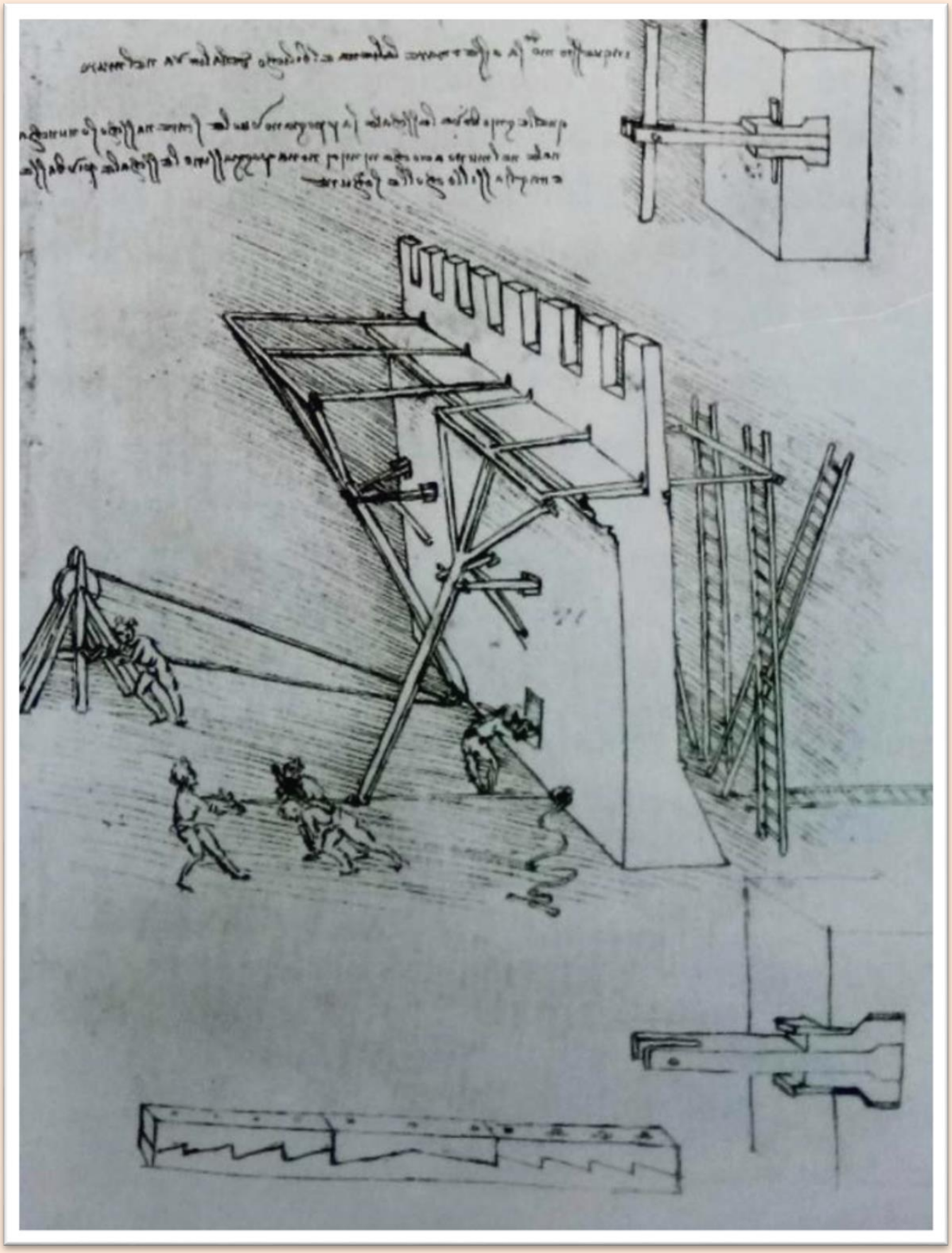
Khi còn sống ở Florence, Leonardo từng phác thảo một vài đề xuất về các thiết bị quân sự thông minh. Trong số đó có một cơ chế làm sập đổ các thang mà kẻ xâm nhập bắc lên hòng trèo qua tường thành.[8]

[8] Codex Ad., 139r/49v-b; Zöllner, 2:622.

Những người lính bảo vệ thành sẽ kéo một cái đòn bẩy lớn nối với các thanh sào đặt xuyên qua các lỗ trên tường. Bức vẽ gồm các chi tiết phóng to mô tả cách nối các thanh sào với đòn bẩy, cùng một hình ảnh sống động phác họa bốn người lính đang kéo các thanh sào đồng thời theo dõi quân địch ở bên ngoài. Một ý tưởng liên quan nữa là một thiết bị giống như một cái chân vịt, có khả năng hất ngã những người đã leo lên đến đỉnh tường thành. Các bánh răng và cần trục biến thành những lưỡi dao, giống như của một chiếc máy bay phản lực, sẽ quét lên phía trên những bức tường

thành, hạ gục những binh sĩ đáng thương đang gắng trèo qua. Đối với thế trận tấn công, ông thiết kế một thiết bị vây hãm bọc thép có bánh xe lăn, dùng để bắc một cây cầu được bao bọc an toàn qua thành lũy vững chãi của một lâu đài.[9]

[9] Codex Atl., 89r/32v-a, 1084r/391v-a; Zöllner, 2:622.



Thiết bị đẩy đổ thang

In ấn phát triển đã giúp Leonardo theo đuổi thêm nhiều ý tưởng quân sự nữa sau khi chuyển tới Milan, ông đã mượn một vài ý tưởng từ một cuốn sách của nhà khoa học thế kỷ XIII, Roger Bacon, trong đó có một danh sách các loại vũ khí kiệt xuất, bao gồm "các loại xe đẩy và kéo không cần dùng sức động vật; các thiết bị dùng để đi bộ trên mặt nước và di chuyển dưới nước, cùng các sáng kiến giúp con người bay bằng một thiết bị có cánh nhân tạo có chỗ ngồi cho người lái ở giữa."[10]

[10] Roger Bacon, Letter on the Secret Workings of Art and Nature and on the Vanity of Magic, ch. 4; Domenico Laurenza, Leonardo on Flight (Giunti, 2004), 24.

Leonardo bổ sung và hoàn thiện thêm tất cả những ý tưởng này. Ông cũng nghiên cứu cuốn **On the Military Arts** (Bàn về nghệ thuật quân sự) của Roberto Valturio, một nghiên cứu gồm rất nhiều bản khắc gỗ các sáng chế vũ khí tài tình. Cuốn sách được xuất bản năm 1472 bằng tiếng Latin và năm 1483 bằng tiếng Ý, chỉ một năm sau ngày Leonardo đặt chân tới Milan, ông đã mua cả hai phiên bản này, chú giải vào các trang sách và còn vật lộn để nâng cao trình độ tiếng Latin sơ đẳng của mình, bằng cách lập danh sách các thuật ngữ trong sách gốc cùng với phần dịch tương ứng bằng tiếng Ý.

Cuốn sách của Valturio đã trở thành bệ đỡ để trí sáng tạo của Leonardo tự do bay bổng. Ví dụ, một bản vẽ của Valturio thể hiện một chiếc xe kéo có gắn lưỡi dao trông chẳng mấy hấp dẫn; mỗi bên bánh của cỗ máy nặng nề chỉ để thò ra một lưỡi kiếm nhỏ chẳng có vẻ gì là đáng sợ."[11] Với trí tưởng tượng xuất thần, Leonardo đã đẩy ý tưởng đó lên nhiều lần, biến nó thành một chiếc xe ngựa kéo gắn lưỡi hái dữ tợn mà sau này đã trở thành tác phẩm nổi tiếng nhất – và cũng gây bối rối nhất – của ông về kỹ thuật quân sự.[12]

[11] Roberto Valturio, On the Military Arts, fol. 146v–147r, Bodleian Library, Oxford University, http://bodley30.bodley.ox.ac. uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl-1-1-36082-121456?printerFriendly=1.

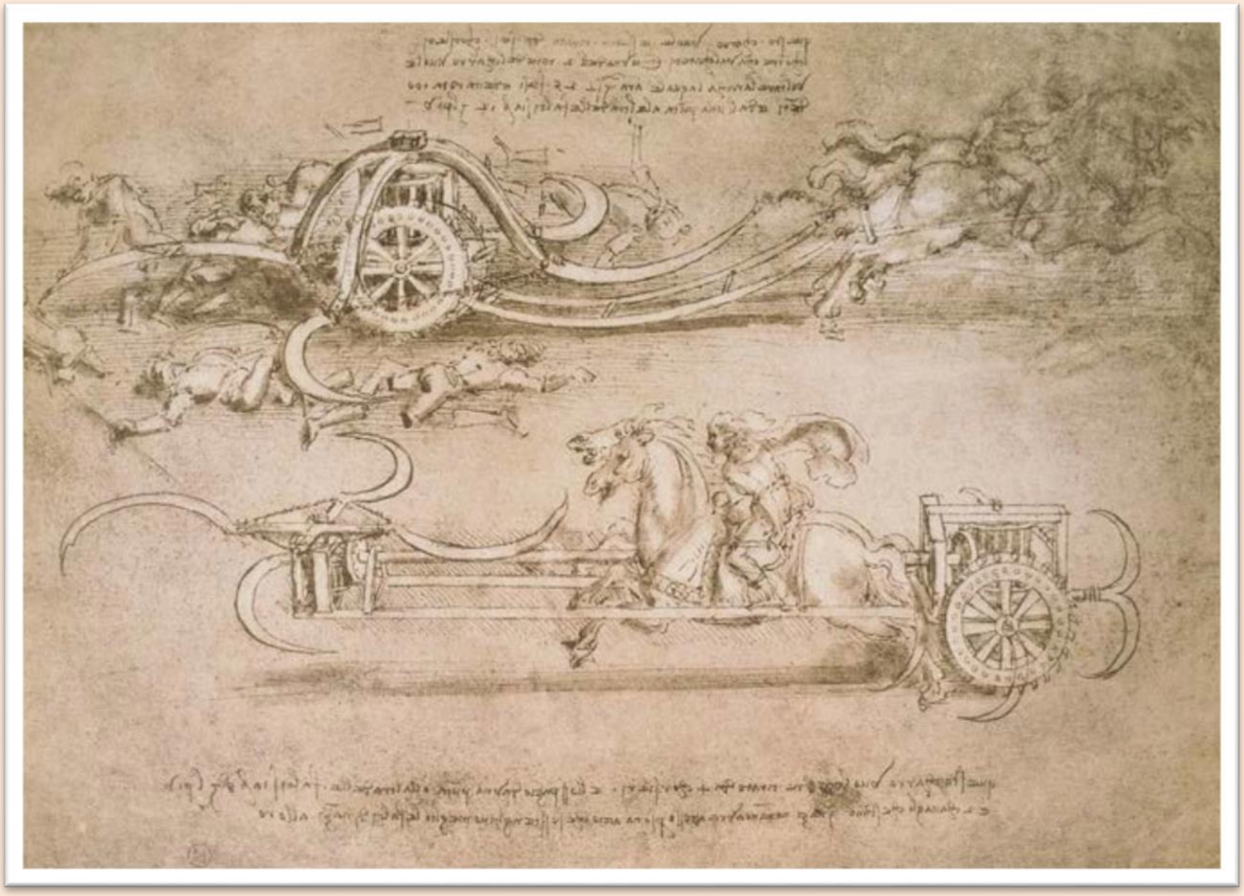
[12] Zöllner, 2:636.

Bản vẽ cỗ xe ngựa gắn lưỡi hái mà Leonardo cho ra đời ngay sau khi chuyển tới Milan nổi bật hơn hẳn với những lưỡi dao xoắn đáng sợ chìa ra từ mỗi bánh. Nó còn có một trục gồm bốn lưỡi gươm xoay tròn xung quanh, có thể đặt ở phía trước hoặc kéo lôi từ phía sau xe. Ông cẩn thận thể hiện kết nối giữa các bánh răng truyền động và chốt tới các trục và bánh xe,

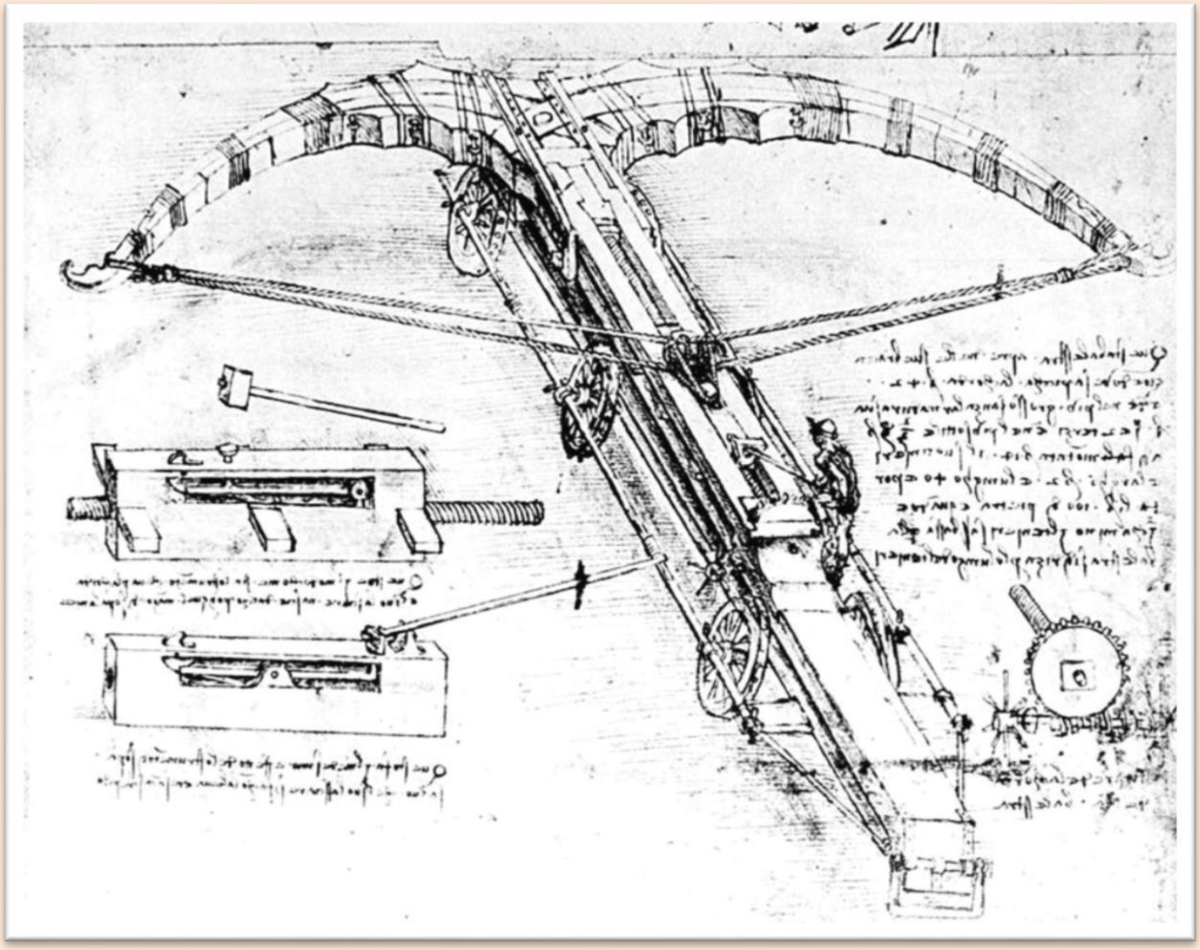
tạo nên một tác phẩm nghệ thuật đẹp tới nỗi khó có thể bị bỏ qua. Những chú ngựa đang phi nước đại cùng những người kỵ sĩ trong tấm áo choàng đang cuộn tung về phía sau là những nghiên cứu xuất sắc về chuyển động, trong khi những nét gạch lại tạo ra các sắc thái đậm nhạt và mẫu hình khiến toàn bộ hình ảnh mô phỏng trở thành một tác phẩm nghệ thuật xứng đáng được lưu giữ tại bảo tàng.

Trong số các bản vẽ cỗ xe ngựa gắn lưỡi hái, có một bản đặc biệt sống động.[13] Ngay cạnh cỗ xe đang chuyển động là hai xác chết nằm sõng soài trên mặt đất, chân bị cắt rời thành các mảnh văng tứ tung, ở phía xa, ông còn ghi lại cảnh hai người lính đang bị cắt rời thành hai nửa. Chính là Leonardo dịu dàng và đáng mến của chúng ta đây sao, một người đã ăn chay vì bị hấp dẫn bởi mọi sinh vật trên Trái Đất, lại đang say sưa ghi lại những hình ảnh khiếp sợ về cái chết. Có lẽ đây lại là một chớp hình khác về những rối loạn nội tâm trong con người ông. Trong cái hang tối ấy, ác quỷ đang nhảy nhót.

[13] Biblioteca Reale, Turin, inv. 15583r; Zöllner, 2:638.



Xe ngựa gắn lưỡi hái



Nỏ khổng lồ

Một trong số các thứ vũ khí khác xuất phát từ trí tưởng tượng của Leonardo nhưng không bao giờ được chế tạo là một cái nỏ khổng lồ mà ông vẽ ở Milan khoảng năm 1485.[14] Đây cũng là tác phẩm của sự xóa nhòa ranh giới giữa tính thực tiễn và năng lực tưởng tượng. Đó là một thiết bị khổng lồ: chiều ngang phần lõi máy dài tới khoảng 24 mét, phần bệ đỡ có gắn bốn bánh xe để đẩy nó ra chiến trường cũng vậy. Để có được hình dung rõ hơn về kích cỡ khổng lồ của nó, ông vẽ một người lính trông nhỏ bé hơn nhiều so với cỗ máy đang chuẩn bị tháo lẫy để phóng tên ra.

[14] Codex Atl., 149b-r/53v-b; Zöllner, 2:632.

Leonardo là người tiên phong đề xuất các quy luật tỷ lệ: một đại lượng, như là lực, sẽ tăng theo tỷ lệ so với một đại lượng khác, chẳng hạn như chiều dài của đòn bẩy. Ông ước đoán rất đúng, một cái nỏ cỡ siêu lớn sẽ có khả năng phóng những mũi tên lớn hơn và đi xa hơn. Ông cố gắng chỉ ra sự

tương quan giữa khoảng cách mà dây cung được kéo căng ra với lực nó tác động lên mũi tên. Đầu tiên, ông cho rằng, dây cung được kéo về đằng sau một khoảng dài gấp đôi sẽ tác động một lực lớn gấp đôi. Nhưng ông nhận ra rằng, tỷ lệ bị giảm đi do cánh cung bị uốn cong khi kéo dây. Sau rất nhiều tính toán, cuối cùng, ông kết luận, lực tác động tỷ lệ với góc mà dây cung tạo ra khi bị kéo về phía sau. Kéo mạnh dây cung và tạo ra một góc (chẳng hạn như) 90 độ; nếu kéo mạnh hơn nữa, bạn có thể làm nhỏ góc đó xuống còn 45 độ. Một góc 45 độ, theo lý thuyết ông xây dựng, sẽ tạo ra một lực gấp đôi so với góc 90 độ. Những kết quả này không hoàn toàn chính xác; Leonardo không biết về lượng giác và vì vậy không thể hoàn thiện lý thuyết của mình. Nhưng về mặt ý tưởng thì ông đã gần tới đích. Ông đang học cách sử dụng hình học để mô phỏng các lực trong tự nhiên.

Trong thiết kế của Leonardo, phần thân nỏ được làm từ nhiều lớp gỗ khớp với nhau, chính là một ví dụ sơ khởi của kỹ thuật ép lớp mỏng. Kỹ thuật này giúp thân nỏ mềm dẻo hơn, đàn hồi tốt hơn và khó nứt gãy hơn. Dây cung được kéo bằng dây thừng gắn với một cấu trúc bánh răng-thanh vít lớn mà ông làm rõ các chi tiết trong một hình vẽ bên cạnh. Rất kiêu hãnh về thiết kế của mình, ông viết, nó có thể phóng ra “cả trăm pound đá.”(Khoảng 45 kg) Thuốc súng khi đó đã được sử dụng khá phổ biến, khiến cho chiếc nỏ máy có vẻ không còn hợp thời nữa. Thế nhưng, nếu như chiếc nỏ của Leonardo vận hành tốt, hẳn là nó sẽ rẻ hơn, dễ sử dụng hơn và chắc chắn là đỡ ồn ào hơn những khẩu đại bác phải dùng tới thuốc súng.

Cũng như với cỗ xe gắn lưỡi hái, câu hỏi đặt ra là: Leonardo nghiêm túc đến đâu? Liệu có phải ông chỉ thông minh trên bàn giấy và đang cố gây ấn tượng với Ludovico? Liệu cái nỏ khổng lồ có là một ví dụ nữa về tài năng thăng hoa trong thế giới tưởng tượng của ông? Tôi tin những đề xuất của ông là nghiêm túc. Ông đã vẽ tới hơn ba mươi bản phác thảo và còn thiết kế các chi tiết của bánh răng, trục vít, thân, lẫy và các cơ chế khác với độ chính xác cao. Tuy nhiên, chiếc nỏ nên được xếp vào số các sản phẩm của trí tưởng tượng, chứ không phải là các sáng chế của ông. Nó chưa bao giờ được Ludovico Sforza cho chế tạo. Khi cuối cùng nó cũng được dựng lên để phục vụ cho một chương trình truyền hình vào năm 2002, các kỹ sư của thời hiện đại đã không thể làm cho nó hoạt động. Trong suốt sự nghiệp

của mình, Leonardo nổi danh với các bức họa, tượng đài và cả những sáng chế ông đề xuất nhưng không bao giờ trở thành hiện thực. Chiếc nỏ khổng lồ nằm trong số đó.[15]

[15] Landrus, Leonardo da Vinci's Giant Crossbow, 5 và nhiều chỗ khác; Matthew Landrus, "The Proportional Consistency and Geometry of Leonardo's Giant Crossbow," Leonardo 41.1 (2008), 56; Kemp Leonardo, 48.

Hóa ra đó cũng là điều tương tự với hầu hết các thiết bị quân sự mà ông đề xuất và vẽ ra trong những năm 1480. Ông hứa hẹn trong bức thư gửi Ludovico: "Tôi sẽ tạo ra những cỗ xe ngựa bọc sắt bất khả xâm phạm." Đúng là ông đã thiết kế một cỗ xe như vậy, ít nhất là trên giấy. Hình vẽ của ông về một chiếc xe tăng bọc sắt, trông nửa giống như một con rùa nửa như một cái đĩa bay, có các tấm kim loại đặt nghiêng một góc giúp nó làm chệch hướng tên của kẻ thù. Bên trong là khoang dành cho tám người lính, một số quay bánh lái giúp cho cỗ máy tiến lên phía trước, những người còn lại bắn đại bác ra xung quanh. Có một lỗi sai trên bản thiết kế: nhìn kỹ bánh lái và các bánh răng truyền động, ta sẽ thấy chúng khiến các bánh trước và sau chuyển động ngược chiều nhau. Liệu có phải ông cố tình làm vậy để người ta không thể dễ dàng tạo ra chiếc máy mà không có sự tham gia điều chỉnh của ông? Có thể chứ. Nhưng vẫn còn phải bàn cãi nhiều; cỗ máy đó chưa bao giờ thực sự được chế tạo.

Ông cũng hứa với Ludovico, "tôi cũng có thể chế tạo những khẩu đại bác và súng rất đẹp và hữu ích, khác xa với những loại vẫn thường được sử dụng." Một trong những nỗ lực đó là một đại bác hơi nước, hay **architrotino**, một ý tưởng Leonardo lấy từ Archimedes và cũng được đề cập đến trong cuốn sách của Valturius. Ý tưởng của ông là phần đáy khẩu đại bác có thể được đốt bằng than cho đến khi nó trở nên siêu nóng, sau đó một lượng nước nhỏ sẽ được bơm vào ngay phía sau quả đạn đại bác. Nếu nó được giữ nguyên tại chỗ trong khoảng một giây hoặc hơn, áp lực hơi nước sẽ tích tụ đủ để đẩy nó đi xa vài trăm yard khi được phóng ra ngoài.[16] Một đề xuất khác của ông là một chiếc máy gồm rất nhiều súng đại bác, nó có các thanh răng với mười một khẩu đại bác gắn ở mỗi thanh. Khi một thanh đang được hạ nhiệt và tiếp đạn thì thanh khác có thể khai hỏa. Đây cũng chính là tiền thân của súng máy.[17]

[16] Dennis Simms, "Archimedes' Weapons of War and Leonardo," British Journal for the History of Science 21.2 (tháng Sáu 1988), 195.

[17] Codex Atl., 157r/56v-a.

Chúng ta chỉ biết đến duy nhất một ý tưởng quân sự của Leonardo đã bước ra từ những trang sổ tay của ông và tiến ra mặt trận, mặc dù việc ông có xứng là người đã sáng chế ra nó hay không thì vẫn còn tranh cãi. Cái khóa nòng súng ông thiết kế vào những năm 1490, là cách tạo ra một tia lửa nhằm đốt cháy thuốc súng trong một cái súng nòng dài hoặc một vũ khí cầm tay loại tương tự. Khi cò súng được kéo, một bánh xe kim loại sẽ quay tròn nhờ một cái lò xo. Khi cọ xát với một hòn đá, nó tạo ra sức nóng đủ để đốt cháy thuốc súng. Leonardo đã sử dụng các bộ phận của một vài thiết bị trước đó của ông, trong đó có những cái bánh xe chuyển động bằng lò xo. Một trong số các trợ lý sống trong nhà Leonardo lúc đó là một thợ cơ khí kiêm thợ khóa tên là Giulio Tedesco, còn được gọi là Jules người Đức. Người này đã quay trở về Đức khoảng năm 1499 và phổ biến ý tưởng của Leonardo ở đó. Cái khóa nòng được sử dụng ở Ý và Đức cũng khoảng thời gian ấy và tỏ ra là đã thúc đẩy cả các cuộc chiến tranh lẫn việc sử dụng súng cá nhân trở nên dễ dàng hơn.[18]

[18] Vernard Foley, "Leonardo da Vinci and the Invention of the Wheellock," Scientific American, tháng Một 1998; Vernard Foley và những người khác, "Leonardo, the Wheel Lock, and the Milling Process," Technology and Culture 24.3 (tháng Bảy 1983), 399. Giulio Tedesco tới sống cùng Leonardo vào tháng Ba năm 1493 và đã sửa hai cái đồng hồ trong xưởng của Leonardo vào tháng Chín năm 1494. Codex Forster 2:88v; Paris Ms. H, 106v; Notebooks/J. P. Richter, 1439, 1460, 1462; Leonardo on Painting, 266–67.

Chiếc nỏ khổng lồ và xe tăng giống hình dạng con rùa Leonardo đã tạo ra từ trí tưởng tượng phi thường, cho thấy khả năng để cho những ý tưởng huyền hoặc dẫn dắt sự sáng tạo của ông. Có điều, Leonardo lại chẳng hề buộc trí tưởng tượng phải trở về với thực tế. Không một vũ khí lớn nào của ông được Ludovico Sforza sử dụng trên chiến trường, bản thân Ludovico cũng không phải đối mặt với một trận chiến thực sự nào, cho đến khi người Pháp xâm lược Milan vào năm 1499 khiến ông ta phải chạy trốn khỏi thành. Hóa ra, Leonardo không hề can dự vào hoạt động quân sự cho đến tận năm 1502, khi ông tới làm việc cho Cesare Borgia,[19] nhà độc tài khắt khe và tàn bạo hơn nhiều.

[19] Pascal Brioist, Leonardo de Vinci, l'homme de Guerre (Alma, 2013).

Dự án quân sự duy nhất Leonardo thực sự trao trả kết quả cho Ludovico là một khảo sát về khả năng phòng vệ của lâu đài. Trong đó, ông đồng tình với độ dày của tường thành nhưng đưa ra cảnh báo rằng các cửa nhỏ nối trực tiếp với các hành lang bí mật trong lâu đài có thể tạo điều kiện để

những kẻ tấn công ùa vào bên trong nếu lâu đài bị chọc thủng. Trong khi nghiên cứu, ông cũng ghi lại một phương pháp phù hợp để chuẩn bị nước tắm cho người vợ trẻ mà Ludovico mới cưới về: "bốn phần nước lạnh với ba phần nước nóng."[20]

[20] Paris Ms. I, 32a, 34a; Codex Atl., 22r; Notebooks/J. P. Richter, 1017–18; Notebooks/MacCurdy, 1042.

THÀNH PHỐ LÝ TƯỞNG

Gần cuối lá đơn xin việc gửi tới Ludovico Sforza, Leonardo tô vẽ mình là một người có "khả năng tương đương bất kỳ nhân vật vào trong lĩnh vực kiến trúc và xây dựng các tòa nhà." Nhưng trong vài năm đầu tiên ở Milan, ông gặp khó khăn khi tìm kiếm đơn đặt hàng trong lĩnh vực này. Vậy là, trong lúc chờ đợi, ông đã theo đuổi sự thích thú với kiến trúc cũng theo cách ông làm thỏa mãn sự thích thú với khoa học quân sự; vẽ các công trình tưởng tượng trên giấy mà không bao giờ được xây dựng.

Ví dụ rõ ràng nhất là một tập các bản vẽ một thành phố không tưởng, chủ đề ưa thích của các nghệ sĩ và kiến trúc sư Ý thời Phục hưng. Đầu thập niên 1480, Milan bị tàn phá bởi bệnh dịch hạch kéo dài ba năm, cướp đi sinh mạng của gần một phần ba cư dân thành phố. Với bản năng tư duy khoa học, Leonardo nhận ra rằng, bệnh dịch lan tràn là do tình trạng mất vệ sinh và sức khỏe của người dân liên quan tới sức khỏe của thành phố mà họ sinh sống.

Ông không tập trung vào những cải tiến bổ sung về kỹ thuật và thiết kế. Thay vào đó, trên nhiều trang giấy được soạn thảo vào năm 1487, ông đưa ra một ý tưởng táo bạo, có sự kết nối giữa sự nhạy cảm nghệ sĩ với tầm nhìn của một kỹ sư đô thị: tạo ra một "thành phố lý tưởng" hoàn toàn mới được dựng nên vì sức khỏe và cái đẹp. Cư dân Milan sẽ được chuyển tới mười quận mới, nằm dọc theo bờ sông, được thiết kế và xây dựng mới từ đầu nhằm "xóa đi những khu vực đông đúc toàn người là người, bị nhồi nhét như đàn dê khiến cho bất cứ chỗ nào cũng xộc lên mùi hôi thối và gieo rắc mầm bệnh dịch hạch cùng cái chết."[21]

[21] Codex Atl., 64b/197b; Notebooks/J. P. Richter, 1203; Paris Ms. B, 15v, 16r, 36r.

Ông áp dụng phép loại suy cổ điển giữa cái thế giới vi mô của cơ thể con người và thế giới vĩ mô của Trái Đất: thành phố là những cơ thể sống, nó

hít thở, trao đổi chất và đùn ra chất thải cần được dọn sạch sẽ. Ông vừa mới bắt tay vào nghiên cứu sự lưu chuyển của máu và chất lỏng trong cơ thể. Áp dụng phép loại suy, ông xem xét các hệ thống lưu chuyển tốt nhất cho nhu cầu của đô thị, từ thương mại cho đến thu gom chất thải.

Milan vẫn nổi danh với nguồn cung cấp nước dồi dào và truyền thống lâu đời dẫn nước từ các con suối trong núi và tận dụng nguồn nước khi tuyết tan. Ý tưởng của Leonardo là kết nối các đường phố và kênh đào thành một hệ thống lưu chuyển thống nhất. Thành phố không tưởng mà ông hình dung sẽ có hai tầng: tầng trên được thiết kế để phục vụ cái đẹp và người đi bộ, một tầng ẩn ở dưới dành cho các con kênh, thương mại, vệ sinh và thoát chất thải.

“Hãy để những thứ xinh đẹp lộ ra ở tầng trên của thành phố,” ông viết. Đường phố rộng và những lối đi bộ uốn quanh ở tầng này sẽ được dành cho người đi bộ và được tô điểm ở hai bên bằng những ngôi nhà và vườn cây xinh đẹp. Không giống những đường phố chật hẹp của Milan mà Leonardo nhận ra chính là nguyên nhân lan truyền dịch bệnh, các đại lộ ở thành phố mới sẽ rộng ít nhất là bằng chiều cao của các ngôi nhà. Để giữ cho chúng sạch sẽ, chúng sẽ được đánh dốc về giữa để nước mưa chảy dồn vào các rãnh xuống hệ thống luân chuyển chất thải bên dưới. Đây không chỉ là những gợi ý chung chung; Leonardo đưa ra những con số cụ thể. “Mỗi con đường phải rộng 20 braccia* và dốc 1/2 braccia tính từ lề cho tới tâm đường.” Ông viết, “và ở giữa cứ mỗi braccia lại để một lỗ mở, dài một braccia và rộng cỡ một ngón tay, nước mưa sẽ chảy vào các chỗ hõm đó.”

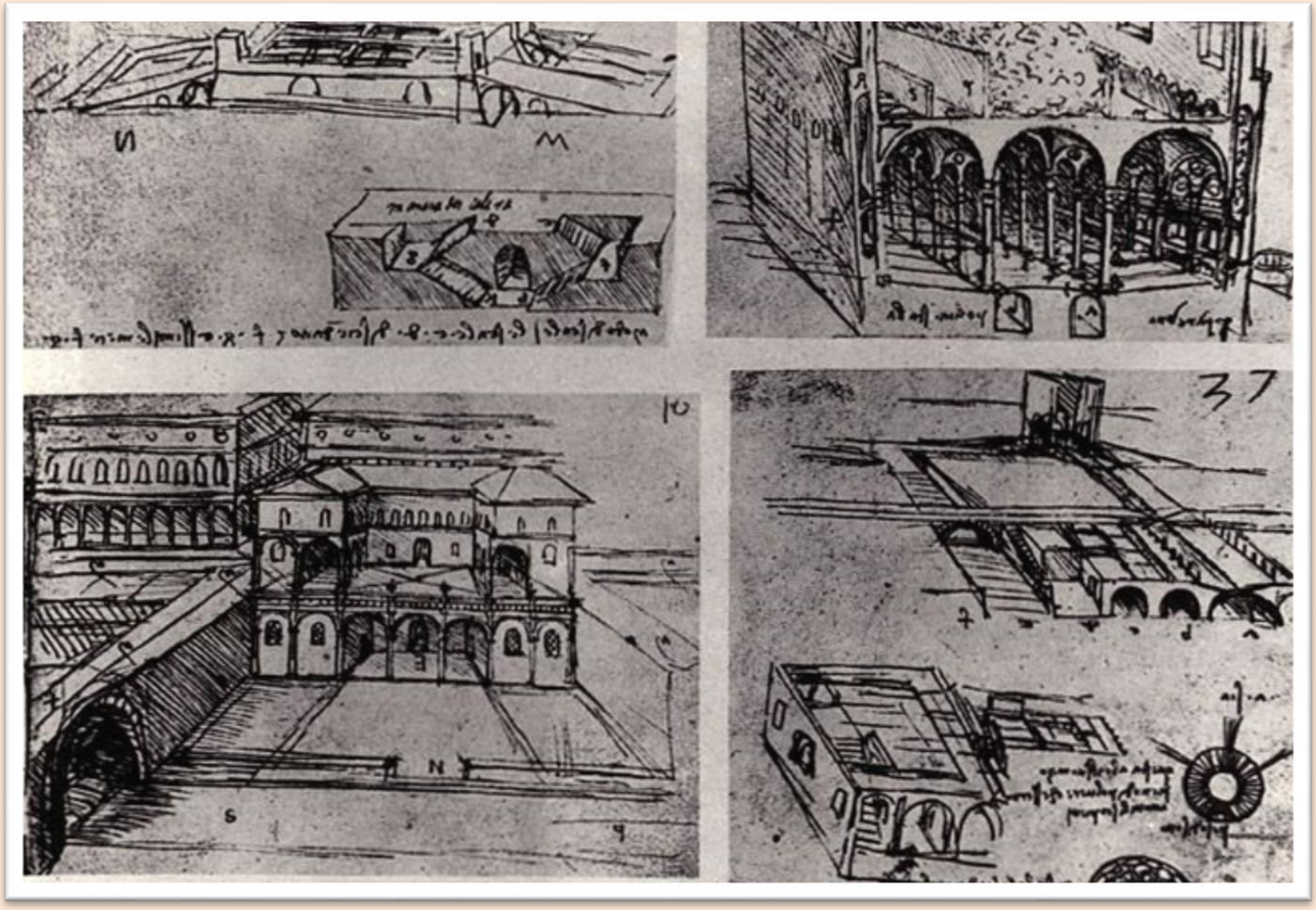
* braccia xấp xỉ 2,3 feet; 20 braccia tương đương 12 mét.

Tầng thấp hơn, bên dưới bề mặt có thể nhìn thấy được là hệ thống kênh và đường dành cho việc giao hàng, khu vực lưu trữ, các ngõ nhỏ dành cho xe đẩy và một hệ thống cống thoát nước để mang rác thải và “các chất cặn bã hôi thối” đi. Các nhà sẽ có cổng vào chính ở tầng trên và lối vào cho người bán hàng ở tầng dưới, được chiếu sáng bởi các ô thông khí và “kết nối với tầng trên bởi một cầu thang xoáy trôn ốc.” Ông chỉ rõ những cầu thang này nên có hình xoắn ốc, vừa bởi ông yêu nó, vừa bởi ông là nhà thiết kế vô cùng khắt khe. Các góc tường thường trở thành chỗ để đàn ông tiểu tiện. “Các góc tường luôn bốc mùi hôi thối,” ông viết. “Tại các cửa hầm

phải có cửa để đi vào các nhà xí công cộng.” Một lần nữa ông lại đi sâu vào từng chi tiết: “Chỗ ngồi trên hố xí phải quay được giống như cửa quay trong một nhà tu kín và có thể trở lại vị trí ban đầu khi dùng một lực đối trọng với nó. Phần trần phải có rất nhiều lỗ thông khí để người ngồi bên trong hít thở.”[22]

[22] Paris Ms. B, 15v, 37v; Notebooks/J. P. Richter, 741, 746, 742; Richard Schofield, “Reality and Utopia in Leonardo’s Thinking about Architecture,” trong Marani và Fiorio, 323; Leonardo Da Vinci: Engineer and Architect, Paolo Galluzzi biên tập (Montreal Museum, 1987), 258.

Cũng như với rất nhiều thiết kế vượt thời gian của Leonardo, tầm nhìn của ông luôn đi trước những điều thiết thực tại thời điểm đó. Ludovico đã không thực thi những ý tưởng của ông nhưng trong trường hợp này, những đề xuất của ông thật vô cùng hợp lý và xuất chúng. Giả như chỉ một phần trong bản quy hoạch của ông được thực hiện, có lẽ nó đã khiến cho tính chất các đô thị thay đổi đáng kể, giảm nhẹ sự bùng phát của dịch bệnh và có khi còn thay đổi cả lịch sử.



CHƯƠNG 5

NHỮNG CUỐN SỔ TAY CỦA LEONARDO

CÁC BỘ SƯU TẬP

Là hậu duệ của một gia đình có truyền thống hành nghề chưởng khế, Leonardo da Vinci luôn lưu giữ lại mọi thứ giống như một bản năng. Rất tự nhiên, mọi quan sát, danh sách, ý tưởng và bản vẽ phác thảo đều tuôn trào trên mặt giấy. Đầu thập niên 1480, ngay sau khi tới Milan, ông bắt đầu thói quen mà ông sẽ giữ đến cuối đời là thường xuyên ghi chép vào sổ tay. Ban đầu, chúng chỉ là những trang giấy rời rạc cỡ một tờ báo nhỏ. Một số khác là những tập mỏng có bìa da hoặc giấy da mịn, cỡ bằng một cuốn sách bìa mềm, có khi còn nhỏ hơn, ông thường xuyên mang theo bên mình một cuốn để ghi chép ngay tại chỗ.

Leonardo dùng những cuốn sổ tay này để ghi lại những cảnh tượng thú vị, đặc biệt là những cảnh tượng về con người và cảm xúc của họ. “Khi đi quanh thành phố,” ông viết trong một trang sổ tay, “hãy liên tục quan sát, ghi chép và xem xét những tình huống cùng hành xử của con người trong lúc họ chuyện trò, cãi vã, cười nói hay ẩu đả.”[1]

[1] Codex Ash., 1:8a, 2:27; Notebooks/J. P. Richter, 571; Notebooks/Irma Richter, 208.

Để làm được thế, ông luôn luôn mang theo người một cuốn sổ nhỏ kẹp vào thắt lưng. Biết Leonardo thông qua cha của mình, nhà thơ Giovanni Battista Giraldi kể lại:

Khi Leonardo muốn vẽ một nhân vật nào đó, đầu tiên ông ấy sẽ cân nhắc xem nhân vật đó sẽ đại diện cho địa vị xã hội và cảm xúc như thế nào; cao quý hay bình dân, vui vẻ hay nghiêm nghị, vô ưu hay phiền muộn, già hay trẻ, cáu gắt hay trầm lặng, tốt hay xấu; đến khi đã định hình được nhân vật của mình trong đầu, ông sẽ đi tới những nơi mà ông biết là những loại người như vậy hay tụ tập rồi quan sát họ, từ gương mặt tới thái độ, trang phục tới cử chỉ điệu bộ; khi đã tìm thấy những thứ phù hợp với mục tiêu của mình, ông ghi lại chúng trong một cuốn sổ nhỏ mà ông luôn mang theo ở thắt lưng.[2]

[2] Notebooks/Irma Richter, 301.

Những cuốn sổ nhỏ ông hay đeo ở thắt lưng, cùng với những tập lớn hơn mà ông để ở xưởng vẽ, đã trở thành cái kho chứa toàn bộ những đam mê và ám ảnh về nhiều lĩnh vực khác nhau của Leonardo, rất nhiều trong số chúng hòa trộn vào nhau trên cùng một trang giấy. Là một kỹ sư, ông mài giũa kỹ năng và hiểu biết kỹ thuật của mình bằng cách vẽ các loại máy móc ông bắt gặp hoặc tưởng tượng ra. Là một họa sĩ, ông ghi lại các ý tưởng sáng tạo cùng hình vẽ phác thảo. Là người dàn dựng các buổi trình diễn trong triều đình, ông lên thiết kế các loại trang phục, các thiết bị để di chuyển phông nền và sân khấu, làm sống dậy các truyền thuyết và đạo diễn những màn trình diễn vui nhộn. Chen vào bên lề các trang giấy là danh sách những việc cần làm, ghi chép các chi phí và cả hình vẽ phác thảo những nhân vật mà trí tưởng tượng của ông vô tình bắt gặp. Qua nhiều năm, khi nghiên cứu khoa học trở thành hoạt động nghiêm túc hơn, ông phủ đầy các trang sổ tay bằng các đề cương và đoạn mô tả lý thuyết về các chủ đề như hoạt động bay, dòng nước, giải phẫu học, nghệ thuật, ngựa, cơ học và địa chất học. Thứ duy nhất bị bỏ qua là những bộc bạch cá nhân hay những điều thầm kín riêng tư. Chúng không phải bộ sách **Tự thú của Thánh Augustine*** mà là cái nhìn say sưa ra thế giới xung quanh của một nhà thám hiểm không bao giờ hết tò mò.

* Bộ tự truyện gồm mười ba cuốn được Thánh Augustine viết vào khoảng năm 397 đến 400 TCN, kể về tuổi trẻ tội lỗi và con đường cải đạo của ông.

Trong khi tập hợp những ý tưởng phong phú đa dạng, Leonardo cũng làm theo cách rất phổ biến ở Ý thời Phục hưng, đó là lưu giữ chúng trong một cuốn sổ tay hay tập bản vẽ phác thảo, tiếng Ý gọi là **zibaldone****. Nhưng về nội dung thì những cuốn sổ tay của Leonardo hoàn toàn khác với bất cứ thứ gì nhân loại từng biết tới trước đây và cả sau này. Chúng từng được gọi rất đúng là "tuyên ngôn đáng kinh ngạc nhất về sức mạnh của tài quan sát và trí tưởng tượng của con người từng được đưa lên mặt giấy."[3]

** Zibaldone: tiếng Ý có nghĩa là tập hợp rất nhiều thứ hay những thứ hỗn tạp.

[3] Lester, 120. Xin xem thêm Clark, 258; Charles Nicholl, Traces Remain (Penguin, 2012), 135.

Hơn 7.200 trang sổ tay hiện còn sót lại có thể chỉ chiếm khoảng một phần tư những gì Leonardo đã ghi chép[4] nhưng sau năm trăm năm, tỷ lệ đó đã cao hơn tỷ lệ thư từ và tài liệu số hóa của Steve Jobs từ thập niên 1990 mà

anh ấy và tôi có thể lưu lại được đến nay. Những cuốn sổ tay của Leonardo chính là món quà bất ngờ mà nhờ đó hậu thế chúng ta có được sử liệu về một trí tuệ sáng tạo ứng dụng xuất chúng.

[4] Tập hợp các ghi chép về nghệ thuật của Leonardo do học trò của ông, Francesco Melzi chép lại, có một ngàn đoạn; chỉ một phần tư trong đó nằm trong các trang sổ tay còn lại đến ngày nay, vậy chúng ta có thể ước tính sơ bộ có ít nhất ba phần tư số bản ghi chép của ông đã bị thất lạc. Martin Kemp, Leonardo da Vinci: Experience, Experiment, and Design, biên mục cho Bộ sưu tập Victoria và Albert (2006), trang 2.

Tuy nhiên, vẫn còn một ẩn số trong các tập sổ tay, giống như ta vẫn thường xuyên bắt gặp những điều bí ẩn về chủ nhân của nó. Leonardo hiếm khi để ngày tháng trên các trang giấy và phần lớn chúng cũng không còn theo đúng thứ tự ban đầu nữa. Sau khi ông qua đời, rất nhiều tập sổ tay đã bị tháo rời và những trang thú vị nhất đã bị bán đi hay được nhiều nhà sưu tập khác nhau sắp xếp lại thành những tập mới. Một trong số các nhà sưu tập nổi tiếng nhất là Pompeo Leoni, sinh năm 1533.

Ví dụ, một trong số nhiều bộ sưu tập đã được sắp xếp lại là tập bản thảo Codex Atlanticus*, hiện đang được lưu giữ tại Thư viện Biblioteca Ambrosiana tại Milan, gồm 2.238 trang do Leonardo tập hợp lại từ nhiều cuốn sổ tay khác nhau mà Leonardo đã ghi chép trong khoảng thời gian từ những năm 1480 đến năm 1518. Hay tập Codex Arundel** , hiện nằm tại Thư viện Quốc gia Anh, chứa 570 trang viết tay của Leonardo trong quãng thời gian dài tương tự và được một nhà sưu tập vô danh thế kỷ XVII tập hợp lại. Bên cạnh đó, có những tập như Codex Leicester gồm 72 trang, chủ yếu là các nghiên cứu về địa chất và nước, vẫn được giữ nguyên vẹn kể từ khi Leonardo viết chúng trong khoảng thời gian từ năm 1508 đến 1510; giờ đây thuộc sở hữu của Bill Gates. Có tổng số hai mươi lăm tập sổ tay và bộ sưu tập các trang viết tay của Leonardo hiện nằm rải rác tại Ý, Pháp, Anh, Tây Ban Nha và Hoa Kỳ (Xem danh sách các cuốn sổ tay của Leonardo trong mục “Nguồn trích dẫn thường xuyên”). Các học giả hiện đại mà đáng chú ý nhất là Carlo Pedretti từng nỗ lực xác định thứ tự và ngày tháng của nhiều trang sổ tay, nhưng nhiệm vụ của họ trở nên khó khăn hơn nhiều bởi đôi khi Leonardo tận dụng những phần còn bỏ trống của một trang để viết chèn thêm hay bổ sung nội dung cho một trang cũ đã viết từ trước đó.[5]

[5] Pedretti Commentary.

* Codex Atlanticus: **Codex** nghĩa là sách chép bằng tay, còn **Atlanticus** (từ tiếng Anh Trung cổ lấy gốc từ tiếng Hy Lạp cổ Atlantikos) là tên gọi được đặt theo loại giấy khổ lớn, được dùng để lưu giữ những trang sổ tay gốc của Leonardo, loại giấy tập được dùng để in bản đồ.

** Cái tên được đặt theo chủ nhân của tập bản thảo, Bá tước xứ Arundel; ông đã đoạt được nó từ Tây Ban Nha trong những năm 1630.

Lúc đầu, Leonardo chủ yếu ghi lại những ý tưởng mà ông xem là hữu ích cho các sáng tạo nghệ thuật và kỹ thuật của mình. Ví dụ, một tập sổ tay trong giai đoạn đầu được đặt tên Paris Ms. B* mà ông bắt đầu viết khoảng năm 1487, chứa nhiều hình vẽ có thể là của những chiếc tàu ngầm, thuyền buồm tàng hình, đại bác dùng hơi nước, cũng như một vài thiết kế kiến trúc các nhà thờ và thành phố lý tưởng. Càng về sau, những cuốn sổ tay càng cho thấy Leonardo theo đuổi trí tò mò cá nhân thuần khiết và chính nó đã thôi thúc ông đặt câu hỏi về những vấn đề khoa học nền tảng nhất, ông không chỉ thích thú với cách mọi thứ vận hành mà còn muốn tìm hiểu lý do vì sao chúng lại vận hành như vậy.[6]

* Xem mục "Các cuốn sổ tay của Leonardo"

[6] Clark, 110.

Giấy tốt khá đắt tiền nên Leonardo cố gắng tận dụng mọi chỗ trống, nhồi nhét càng nhiều càng tốt trên từng trang giấy và trộn lẫn những chủ đề có vẻ hoàn toàn ngẫu nhiên từ nhiều lĩnh vực khác nhau. Ông còn thường xuyên quay trở lại một trang cũ để bổ sung thêm các ý tưởng mới, có khi là sau nhiều tháng hay thậm chí là nhiều năm, cũng hệt như khi ông quay lại với bức Thánh Jerome và sau này là nhiều bức tranh khác, để hoàn thiện tác phẩm khi bản thân đã tiến bộ và trưởng thành hơn.

Thoạt nhìn, sự pha tạp các chủ đề khác nhau trên cùng một trang giấy có vẻ hoàn toàn là những ngẫu nhiên tình cờ và ở một mức độ nào đó thì đúng là như vậy; chúng ta sẽ thường xuyên chứng kiến tâm trí cùng ngòi bút của Leonardo chu du từ những hiểu biết sâu sắc về cơ khí, tới một hình vẽ nguệch ngoạc những lọn tóc xoăn và những xoáy nước, tới bức vẽ một gương mặt, tới một cỗ máy tài tình, tới một hình vẽ giải phẫu, tất cả đều kèm theo ghi chú cùng suy ngẫm của tác giả được viết theo kiểu chữ ngược. Nhưng thú vị nhất là, chúng cho phép chúng ta được chiêm ngưỡng trong niềm kinh ngạc vẻ đẹp của một trí tuệ bao la khi nó háo hức du ngoạn tự do qua thế giới của nghệ thuật và khoa học và nhờ thế nó cảm nhận được những mối liên kết trong vũ trụ. Chúng ta có thể rút ra từ những trang sổ

tay của ông quy luật đằng sau những thứ thoạt trông có vẻ rời rạc, hệt như ông từng làm với chính tự nhiên.

Vẻ đẹp của một cuốn sổ tay nằm ở chỗ nó nuông chiều những suy nghĩ bất chợt lóe lên, những ý tưởng chưa hoàn thiện, những phác thảo còn thô nháp và những lý luận còn chưa được mài giũa. Đặc tính này cũng rất phù hợp với những chuyển biến nhanh chóng diễn ra trong trí tưởng tượng của Leonardo, trong đó sự xuất chúng thường làm lu mờ hết những đòi hỏi về cẩn trọng hay kỷ luật. Đã có lần, ông tuyên bố ý định sắp xếp và trau chuốt những mẩu đoạn ghi chú rời rạc của mình thành các tác phẩm hoàn thiện để xuất bản nhưng ông không bao giờ làm được việc đó, cũng tương tự như những gì ông không thể làm với các tác phẩm nghệ thuật của mình. Giống như với các bức tranh, ông cứ vương vấn mãi những luận thuyết đang phác thảo, thi thoảng thêm vài nét bút hay trau chuốt thêm cho nuột nà nhưng chẳng bao giờ xem chúng là những tác phẩm hoàn thiện để mang công bố rộng rãi cho công chúng.

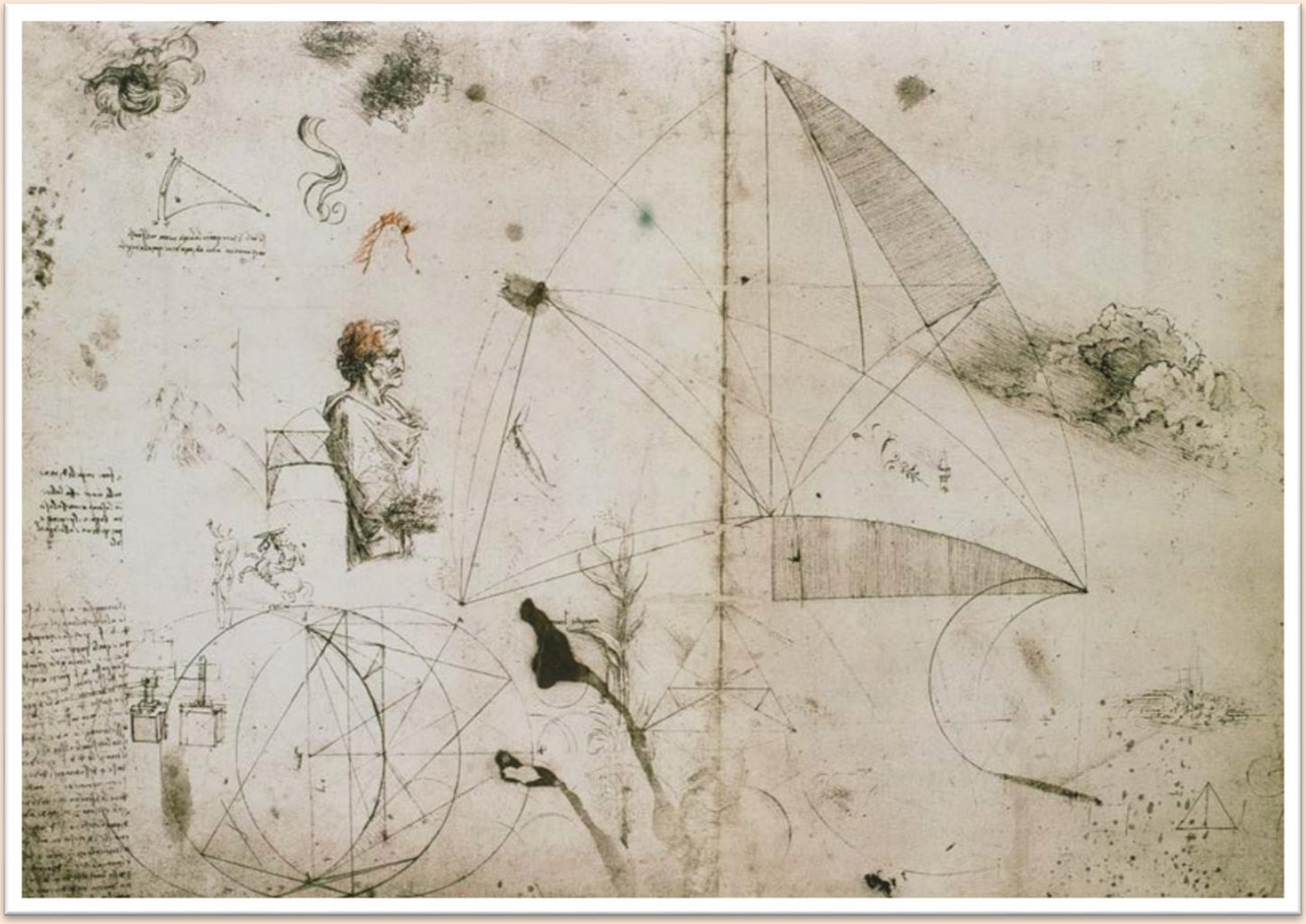
Có một cách để hiểu rõ giá trị những cuốn sổ tay của Leonardo: tập trung phân tích chỉ một trang duy nhất. Chúng ta hãy cùng nhau xem một trang lớn, khổ 30 x 45 cm, ra đời vào khoảng năm 1490 mà Pedretti đã đặt cho nó cái tên là “trang chủ đề,” bởi nó chứa đựng rất nhiều lĩnh vực Leonardo thích thú.[7]

[7] Windsor, RCIN 912283; Carlo Pedretti, Studi di Natura (Giunti Barbera, 1982), 24; Kenneth Clark và Carlo Pedretti, The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle(Phaidon, 1968), Introduction; Kemp Marvellous, 3–19.

Nằm ở giữa trang, hơi lệch về bên trái là một nhân vật mà Leonardo rất thích vẽ hay phác nhanh: hình ảnh nửa người nhìn nghiêng của một chiến binh già, vẻ mặt thô nhám phong sương với cái mũi dài và cằm bạnh. Khoác lên người bộ áo choàng dài, trông ông ta vừa có vẻ đáng kính vừa hơi hài hước. Trong danh sách những đồ dùng Leonardo mang theo tới Milan vào năm 1482, ông mô tả một bản vẽ là “cái đầu ông lão có cái cằm lớn” mà chúng ta sẽ còn nhận ra rất nhiều biến thể của nhân vật phong trần này, khi ông ta xuất hiện trở lại thường xuyên trong các cuốn sổ tay của Leonardo.

Ngay bên dưới ông lão là một cái cây trụi lá, để trơ ra đám thân cành tua tủa, đứng tựa vào vạt áo choàng của ông ta, với hàm ý chỉ động mạch chủ

và các động mạch chính bên trong cơ thể người. Leonardo tin rằng phép so sánh tương đồng là một cách để chiêm ngưỡng sự thuần nhất của tự nhiên và trong số các hình thái so sánh phổ biến mà ông khám phá ra, có mô thức phân nhánh mà ta có thể tìm thấy ở cây cối, hệ động mạch của cơ thể người và các con sông cùng hệ thống nhánh của chúng, ông nghiên cứu kỹ lưỡng các quy luật chung chi phối toàn bộ các hệ thống phân nhánh này, như là kích thước của mỗi nhánh liên quan thế nào tới kích thước của thân cây chính, động mạch chủ hay dòng chảy chính của một con sông. Trên trang sổ tay này, ông gợi ý về sự tương đồng của các mô hình phân nhánh như thế ở con người và thực vật.



Một trang sổ tay vào khoảng năm 1490

Nhô ra từ sau lưng người đàn ông là một khối hình nón gồm nhiều tam giác đều. Leonardo đang bắt đầu một hành trình bền bỉ để hóa giải câu đố toán học cổ xưa về phép "cầu phương hình tròn," chỉ dùng com-pa và thước kẻ

để vẽ một hình vuông có cùng diện tích với hình tròn cho trước. Ông không giỏi môn đại số, hay thậm chí môn số học cũng vậy nhưng ông cảm nhận được cách sử dụng hình học để biến đổi một hình thành một hình khác mà không làm thay đổi diện tích. Rải rác trên trang giấy là hình vẽ các khối hình học với các phần tô đậm có cùng diện tích với nhau.

Khối hình nón gắn vào sau lưng người đàn ông trông giống như một quả đồi và Leonardo để nó nối vào một hình vẽ phác phong cảnh núi non. Kết quả là sự liên kết mượt mà của hình học với tự nhiên và một thoáng nhìn vào nghệ thuật tư duy về không gian của Leonardo.

Ta sẽ thấy một chủ đề bao trùm khá rõ nét khi nhìn vào dòng chảy từ phải qua trái của những hình ảnh mà ta vừa lướt qua (chiều nghịch mà Leonardo vẫn quen thuộc). Các nhánh của một cái cây trụi lá hòa vào cơ thể người đàn ông, rồi vào khối lặp hình nón và cuối cùng là vào phong cảnh núi non. Bốn thành phần rời rạc mà Leonardo khởi tạo ban đầu cuối cùng đan cài vào nhau, giúp minh họa một chủ đề căn bản trong nghệ thuật và khoa học của ông: tính chất liên kết của tự nhiên, sự thuần nhất của các hình khối và sự tương đồng giữa các cơ chế vận hành của cơ thể người và của Trái Đất.

Hình vẽ ở ngay bên dưới khối hình ta vừa lướt qua có phần dễ lý giải hơn. Nó là hình vẽ phác nhanh nhưng sống động hình dung của ông về bức tượng người cưỡi ngựa của Ludovico Sforza. Chỉ bằng vài nét bút, ông đã có thể khắc họa chuyển động cùng toàn bộ sức sống của nhân vật. Bên dưới nữa là hai thiết bị cơ khí trông có vẻ nặng nề, không hề được chú giải, có lẽ chúng là một hệ thống nào đó để đúc con ngựa. Hình vẽ khá mờ nhạt ở phần dưới cùng của nửa bên phải trang giấy là một hình vẽ phác nhỏ một chú ngựa đang bước đi.

Ở bên dưới, ngay chỗ mép gập giữa là hai cành lá, được vẽ chính xác về mặt thực vật học, đến nỗi có vẻ như chúng đã được ghi lại tại chỗ thông qua quan sát trực tiếp. Vasari viết rằng, Leonardo cần mẫn vẽ cây cỏ và những bức vẽ còn sót lại cho thấy con mắt quan sát tự nhiên của ông tinh tường tới mức nào. Dấu vết sửa chữa các hình vẽ thực vật trên các bức tranh của ông khá rõ ràng, đáng chú ý nhất là bức "Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá"[8] hiện đang nằm ở Bảo tàng Louvre. Tiếp tục chủ đề về sự thống nhất giữa các hình khối trong tự nhiên và hình học, một cành non

uốn cong từ rễ cây thành một hình bán nguyệt hoàn hảo được vẽ bằng com-pa.

[8] Francis Ames-Lewis, “Leonardo’s Botanical Drawings,” Achademia Leonardo da Vinci 10 (1997), 117.

Phía ngoài cùng bên phải là hình nghiên cứu những đám mây bông mượt, mỗi đám lại có các khối sáng tối khác nhau. Bên dưới là hình vẽ một cột nước chảy xuống làm khuấy động mặt nước yên ả; đây là chủ đề ông còn vẽ đi vẽ lại tới tận cuối đời. Rải rác khắp trang giấy còn những hình vẽ nguệch ngoạc về các chủ đề khác mà ông còn trở đi trở lại khá thường xuyên: một tháp chuông nhà thờ, những lọn tóc xoăn, cành nhánh thấp thoáng của những chùm hoa lá, một bông hoa loa kèn vươn lên từ đám cỏ.

Trên trang giấy còn có một ghi chú, dường như chẳng có chút liên quan nào với toàn bộ phần còn lại. Đó là công thức làm một loại thuốc nhuộm tóc màu vàng-nâu: “Để tạo tóc màu hung, lấy quả hạch luộc trong dung dịch kiềm rồi nhúng lược vào đó, chải tóc và để khô dưới nắng.” Đây có thể là một ghi chú dùng cho việc dàn dựng một đám rước của triều đình. Nhưng theo tôi, nhiều khả năng hơn, công thức đó là một thổ lộ thầm kín hiếm hoi. Lúc này Leonardo đã ngoài ba mươi tuổi. Có lẽ ông đang chống lại tuổi già.

CHƯƠNG 6

NGHỆ SĨ GIẢI TRÍ CỦA TRIỀU ĐÌNH

KỊCH NGHỆ VÀ LỄ HỘI

Leonardo da Vinci gia nhập triều đình của Ludovico Sforza không phải với tư cách một kiến trúc sư hay kỹ sư, mà là nhà sản xuất các chương trình giải trí. Từ lúc còn học việc ở xưởng của Verrocchio ở Florence, chàng họa sĩ tập sự đã say sưa với những màn trình diễn lộng lẫy, hoàn toàn bị mê hoặc bởi những cảnh trí kỳ lạ được đưa lên sân khấu, một năng khiếu hóa ra lại được triều đình Sforza ở Milan trọng dụng, khi kịch nghệ cùng những màn giải trí nơi công cộng được các ông hoàng nơi đây sử dụng như một công cụ để gây thanh thế. Có rất nhiều yếu tố, cả nghệ thuật lẫn kỹ thuật, cần được huy động khi tổ chức các hoạt động lễ hội như thế này và tất cả chúng đều vô cùng hấp dẫn đối với Leonardo: Từ thiết kế sân khấu, phục trang, phông cảnh, âm nhạc, kỹ xảo, vũ đạo đến việc khai thác các điển tích, chế tạo các loại máy móc tự động, cùng vô vàn đạo cụ phong phú.

Mấy thế kỷ sau nhìn lại, chúng ta có thể cho rằng thời gian và sức sáng tạo Leonardo đã bỏ vào những thứ phù du này dường như thật phí hoài. Chẳng có gì còn lại sau những màn kịch khoa trương, trừ vài mẩu tin tức vụn vặt kể lể chi tiết đôi phút thăng hoa chớp nhoáng. Quỹ thời gian đó có vẻ như đã hữu ích hơn nhiều nếu được dành để hoàn thiện bức Sự sùng kính của các hiền sĩ hay Thánh Jerome. Nhưng, cũng như ngày nay, chúng ta ưa thích những màn múa cổ vũ lúc giải lao giữa hai hiệp bóng hay những màn trình diễn lộng lẫy xa hoa trên sân khấu Broadway, những buổi bắn pháo hoa và những màn giải trí được dàn dựng công phu, những sự kiện sân khấu do triều đình Sforza tổ chức khi ấy, được coi như một phần không thể thiếu của đời sống, còn những nhà sản xuất như Leonardo thì được trọng vọng. Các hoạt động giải trí đôi khi còn mang tính giáo dục, giống như một lễ hội của những ý tưởng sáng tạo; tái hiện các thử nghiệm khoa học, đàm luận về giá trị tương đối của các loại hình nghệ thuật khác nhau, trình diễn các thiết bị được chế tạo tài tình, tất cả đều là sự tiên liệu về một nền khoa

học công cộng và những cuộc đàm luận khai trí sau này sẽ trở nên phổ biến trong suốt thời kỳ Khai sáng.

Nhờ xây dựng các hình tượng lịch sử và tôn giáo, những buổi trình diễn này giúp gia tộc Sforza chính thức hóa quyền cai trị của mình, đó cũng chính là lý do vì sao Ludovico lại biến chúng thành cả một ngành kinh doanh phát đạt. Các kiến trúc sư, thợ cơ khí, nhạc sĩ, nhà thơ, diễn viên, cho đến cả các kỹ sư quân sự, tất cả đều tham gia vào quá trình dàn dựng và trình diễn. Đối với Leonardo, người vẫn cho mình có tố chất của tất cả những nghề nghiệp trên thì đây còn là một phương tiện hoàn hảo để có được một chỗ đứng trong triều đình Sforza.

Theo mệnh lệnh của Ludovico, những màn trình diễn lộng lẫy được dùng như một công cụ để mua vui và làm sao lãng không chỉ đám thị dân mà còn cả người cháu trẻ tuổi của ông ta, Gian Galeazzo Sforza, vị công tước hữu danh vô thực của Milan, cho đến khi qua đời một cách bí ẩn vào năm 1494. Vừa quan tâm giả tạo, vừa đe nẹt dọa dẫm, Ludovico đã lừa gạt và xui khiến được đứa cháu trai phải nương nhờ vào lòng thương của mình, ông ta khuyến khích chàng trai trẻ chơi bời trụy lạc, nuông chiều thói quen rượu chè và để cho cậu ta chủ trì những lễ hội linh đình do hoàng gia tổ chức. Một dịp lễ hội mà Leonardo từng tham gia dàn dựng, là màn trình diễn xa hoa do Ludovico chủ trì vào năm 1490 để mừng hôn lễ của chính cậu cháu trai vừa tròn hai mươi với nàng Isabella xứ Aragon, con gái của vua xứ Naples.

Trung tâm của lễ cưới là một bữa tiệc lớn cùng vở kịch hoành tráng, tràn ngập âm thanh và ánh sáng mang tên Bữa tiệc Thiên đường với màn cao trào Vở kịch các hành tinh. Vở kịch lấy lời của một trong những nhà thơ mà Ludovico yêu mến, Bernardo Bellincioni, người sau này đã ca ngợi rằng sân khấu được “dàn dựng bằng trí tuệ xuất chúng, cùng kỹ năng điêu luyện của Nghệ sĩ bậc thầy Leonardo Vinci xứ Florence.” Leonardo đã tạo ra các tấm bảng lớn ghi lại những giây phút huy hoàng của gia tộc Sforza, trang trí những bức tường phủ lụa trong đại sảnh dài của Lâu đài Sforza bằng các họa tiết hoa lá mang nhiều ý nghĩa biểu tượng và còn thiết kế cả những bộ trang phục lộng lẫy.

Nội dung vở kịch là một đám rước mang ý nghĩa biểu tượng, mở đầu bằng một đoàn diễu hành đeo mặt nạ, trong đó các diễn viên được giới thiệu và

sau đó được chào mừng bởi một đoàn lính cưỡi ngựa Thổ Nhĩ Kỳ. Cô dâu được một đoàn rước sắm vai các sứ giả đến từ Tây Ban Nha, Ba Lan, Hungary và những miền đất xa xôi khác quây quần xung quanh và cùng xướng lên khúc nhạc chiều, sự xuất hiện của mỗi nhân vật lại là duyên cớ cho một màn khiêu vũ. Âm nhạc nhấn chìm hầu như toàn bộ tiếng động từ các thiết bị cơ khí dùng để di chuyển phông màn sân khấu.

Vào lúc nửa đêm, sau nhiều màn nhảy múa của các diễn viên và nghệ sĩ, âm nhạc dừng lại, bức màn sân khấu được kéo lên để lộ ra một mái vòm cong hình nửa quả trứng dát vàng ở bên trong giống như thể thiên đường được Leonardo dàn dựng công phu. Đuốc sáng làm thành ánh sao, còn biểu tượng của các cung hoàng đạo thì bừng lên rực rỡ ở phía hậu cảnh. Vào vai bảy hành tinh khi ấy loài người đã biết tới, các diễn viên lơ lửng xoay tròn theo quỹ đạo. Một thiên thần tuyên bố: “Các ngươi sẽ được thấy những điều kỳ vĩ để vinh danh Isabella cùng phẩm hạnh của nàng.” Trong sổ tay của mình, Leonardo ghi lại các chi phí để mua “vàng và keo để dát vàng” cùng chừng 11 kg sáp ong “để làm các ngôi sao.” Màn trình diễn lên đến cao trào khi các vị thần – dẫn đầu là Jupiter và Apollo, theo sau là các vị thần Sắc đẹp và Phẩm hạnh – hạ xuống từ trên bệ cao để ban cho tân nữ công tước những lời ngợi khen không dứt.[1]

[1] Mô tả trực tiếp về vở kịch Bữa tiệc Thiên đường được lấy từ một báo cáo của Jacopo Trotti, Đại sứ của Ferrara tại Milan: “The Party of Leonardo da Vinci’s Paradise undBernardo Bellincore (13 tháng Một, 1490),” Journal of the Historical Society of Lombard, quarta series, 1 (1904), 73-89; Bernardo Bellincioni, “Chiamata Paradiso che fece II Signor Ludovico,” ACNR, http://www. http://www. nuovaricerca.org/leonardo_inf_e_par/BELLINCIONI.pdf; Kate Steinitz, “Leonardo Architetto Teatrale e Organizzatore di Feste,” LetturaVinciana 9 (April 13,1969); Arasse, 227; Bramly, 221; Kemp Marvellous, 137, 152; Nicholl, 259.

Thành công của Leonardo khi thiết kế màn Vũ kịch các hành tinh mang lại cho ông chút tiếng tăm khiêm nhường nhưng vẫn nhiều hơn những gì ông có được từ những bức tranh dang dở và chắc chắn là vượt xa những gì ông đạt được trong vai trò một kỹ sư quân sự. Nó cũng làm ông vô cùng vui sướng. Các trang sổ tay cho thấy Leonardo mê mẩn thiết kế cơ khí của các hệ thống giúp thay đổi phông màn và tự động di chuyển thiết bị sân khấu. Như thể ông được sinh ra là để làm nên sự tương tác kỳ diệu giữa các cơ chế máy móc và những tưởng tượng hoang đường.

Một màn trình diễn lộng lẫy khác diễn ra một năm sau đó, khi Ludovico kết hôn với Beatrice d'Este, nhân vật có ảnh hưởng chính trị cùng tài ngoại giao khôn khéo, hậu duệ của một trong những gia đình tiếng tăm nhất của Ý thời bấy giờ. Dự kiến một cuộc thi cưỡi ngựa đấu thương lớn sẽ được tổ chức, còn Leonardo thì phụ trách việc chuẩn bị cho đám rước đi cùng với nó. Ông ghi lại trong sổ tay là: đã đi thăm hiện trường để giúp một số lính hầu (sẽ đóng vai những kẻ man rợ) mặc thử những cái khố mà ông đã thiết kế để làm phục trang cho họ.

Để dàn dựng đám rước, Leonardo lại một lần nữa kết hợp các kỹ năng kịch nghệ với ham mê mà ông dành cho những câu chuyện ngụ ngôn. Viên thư ký của Ludovico ghi lại, "Đầu tiên một con chiến mã tuyệt đẹp xuất hiện, toàn thân được bọc bằng lớp vảy màu vàng mà người nghệ sĩ đã tô vẽ cho giống với những cái mắt của chim công. Gắn trên mũ giáp vàng của người chiến binh là một con rắn có cánh, đuôi dài chạm tới tận lưng con chiến mã." Leonardo mô tả hàm ý của mình trong một cuốn sổ tay: "Trên đỉnh mũ đặt một hình bán cầu, biểu thị cho bán cầu của chúng ta. Mỗi chi tiết trang trí của con ngựa đều được làm từ lông công trên nền vàng, biểu thị vẻ đẹp đến từ ân huệ mà một kẻ hầu cận tận tụy được ban cho."[2] Theo sau con chiến mã là lũ người nguyên thủy man rợ. Cảnh tượng điển hình này cũng nói lên khao khát đắm chìm trong thế giới của những hãi hùng kỳ quái của Leonardo; ông luôn mê mẩn những con quỷ và rồng quái dị.

[2] Codex Arundel, 250a; Arasse, 235; Notebooks/J. P. Richter, 674.

Năng khiếu kỹ thuật và nghệ thuật của Leonardo lại một lần nữa hòa quyện vào nhau trong dịp tháng Một năm 1496, khi ông đưa lên sân khấu một trong những màn trình diễn xa hoa nhất của thời đại, một vở hài kịch năm hồi có tên Nàng Danae do cố vấn của Ludovico đồng thời là nhà thơ của triều đình, Baldassare Taccone sáng tác. Các ghi chú của Leonardo bao gồm một danh sách diễn viên cùng các phân cảnh, một bản vẽ bố cục sân khấu và một sơ đồ các thiết bị cơ khí dùng để đổi phông nền và tạo các hiệu ứng đặc biệt. Bản vẽ mặt bằng cho thấy cả hai hình chiếu đứng được vẽ theo đúng nguyên tắc phối cảnh, ngoài ra ông còn vẽ phác cảnh tượng mô tả một vị thần đang ngồi trong một hốc tường lửa. Vở kịch tràn ngập các hiệu ứng đặc biệt cùng những thiết bị cơ khí tài tình mà Leonardo thiết kế ra: Thần Mercury hạ xuống từ trên cao với sự trợ giúp của một hệ

thống dây thừng và ròng rọc phức tạp; Jupiter biến thành một cơn mưa bụi vàng để vào ăn nằm cùng Danae; và có lúc bầu trời còn được thắp sáng "bởi vô số ngọn đèn giống như những vì sao."[3]

[3] Codex Atl., 996v; Leonardo da Vinci, "Design for a Stage Setting," Bảo tàng Metropolitan New York, Accession #17.142.2v, với các chú giải của Carmen Bambach; Pedretti Commentary, 1:402; Carlo Vecce, "The Sculptor Says," trong Moffatt and Taglialagamba, 229; Marie Herzfeld, La Rappresentazione della "Danai" Organizzata da Leonardo (Raccolta Vinciana XI, 1920), 226-28.

Thiết kế cơ khí phức tạp nhất của Leonardo là các sân khấu xoay trong một vở kịch ông đặt tên là "Thiên đường của Pluto." Một ngọn núi tách làm đôi, mở ra cõi âm ty địa ngục. Leonardo viết: "Khi thiên đường của Pluto mở ra, sẽ có quỷ dữ nhảy múa trên mười hai vạc dầu giống như cửa vào địa ngục, tạo thành những âm thanh ma quái. Thần Chết, Thần Thịnh nộ, tro tàn, những đứa trẻ trần truồng gào khóc, những ngọn lửa sống rực rỡ sắc màu, tất cả sẽ hiện ra." Tiếp sau là giọng nói hùng hồn từ phía đạo diễn: "Sau đây là màn nhảy múa."[4] Khi đó sân khấu di động mà Leonardo thiết kế gồm có hai bục hình bán nguyệt, ban đầu úp vào nhau tạo thành một hình cầu, sẽ mở bung ra, xoay ngược lại, quay lưng vào nhau.

[4] Codex Arundel, 231v, 224r; Notebooks/J. P. Richter, 678; Kemp Marvellous, 154. Không có sự đồng thuận về thời điểm ra đời của các bức vẽ Thiên đường của Pluto.

Yếu tố kỹ thuật trong các màn trình diễn trên sân khấu hấp dẫn Leonardo không kém gì các yếu tố nghệ thuật, ông xem chúng là hai thứ không thể tách rời nhau, ông vui mừng khi làm ra các công cụ tài tình có thể nâng lên, hạ xuống và khuấy động sân khấu khiến khán giả phấn khích. Trước khi thực sự bắt tay vào ghi chép về hoạt động bay của các loài chim, ông từng vẽ phác trong sổ tay của mình một con chim máy, cánh sải rộng, gắn vào một dây điều khiển, với dòng chú thích "một con chim dùng cho một vở hài kịch."[5]

[5] Codex Atl., 228b/687b; Notebooks/J. P. Richter, 703.

Công việc dàn dựng các màn trình diễn trên sân khấu của Leonardo vừa thú vị vừa đem lại cho ông nguồn thu nhập khá nhưng nó còn phục vụ một mục đích lớn lao hơn, đó là buộc ông phải kéo trí tưởng tượng về với thực tại. Không giống như tranh vẽ, các buổi biểu diễn đều có thời hạn phải hoàn thành. Chúng phải sẵn sàng khi bức màn sân khấu kéo lên. Cho nên Leonardo sẽ không có cách nào giữ lại hay trau chuốt chúng mãi được.

Một vài thiết bị mà ông tạo ra, nổi bật nhất là những chú chim máy và cánh để gắn vào người diễn viên khi họ lơ lửng trên sân khấu đã thôi thúc ông tiến hành các nghiên cứu khoa học nghiêm túc hơn, trong đó có quan sát các loài chim và hình dung ra những thiết bị bay thực thụ. Hơn thế nữa, tình yêu Leonardo dành cho nghệ thuật diễn xuất cũng được thể hiện rõ nét trong các tác phẩm hội họa tường thuật của ông. Thời gian ông dành cho những màn trình diễn kịch tính trên sân khấu đã kích thích trí tưởng tượng của ông trong cả hai lĩnh vực nghệ thuật và kỹ thuật.

Một số bản phác thảo của Leonardo về thiết kế sân khấu:





ÂM NHẠC

Ban đầu Leonardo được cử tới triều đình Sforza với tư cách là một phái viên chuyên trách về âm nhạc, mang theo một thứ nhạc cụ đặc biệt do ông thiết kế, một truyền thống khá phổ biến trong giới nghệ sĩ giải trí cho triều đình khi ấy. Đó là một loại đàn lia được làm giống như một cây vĩ cầm, có năm dây để chơi bằng vĩ và hai dây để gảy. “Nó có thiết kế kỳ lạ hiếm thấy do Leonardo tự tay làm ra,” Vasari viết, “chủ yếu từ chất liệu bạc, có hình một cái đầu lâu ngựa để tạo ra sự hài hòa cùng âm thanh vang hơn.” Các nhà thơ đã sử dụng cây đàn lira da braccio này để đánh nhạc đệm khi họ ngâm thơ, nó cũng được ghi lại trong các bức tranh vẽ thiên thần của Raphael và các họa sĩ khác.



Theo Anonimo, Leonardo chơi đàn lia “với một phong cách riêng hiếm có và đã dạy cho Atalante Migliorotti chơi nhạc cụ này.” Các tác phẩm ông đệm đàn gồm nhiều thể loại, từ thơ tình cổ điển của Petrarch tới những giai điệu dí dỏm ông tự sáng tác, một trong các tiết mục biểu diễn của ông còn đoạt giải trong một cuộc thi ở Florence. Nhà nhân văn và vật lý học Paolo Giovio, một người cùng thời đã gặp Leonardo ở Milan, viết rằng: “Ông là một người sành sỏi, một nhà sáng chế xuất sắc những thứ vô cùng xinh đẹp, đặc biệt là trong lĩnh vực sân khấu biểu diễn, ông còn hát và đệm đàn lia rất hay. Khi ông chơi đàn lia với một cây vĩ, ông sẽ làm vui lòng tất cả các vị hoàng thân đang có mặt.”[6]

[6] Vasari; Anonimo Gaddiano; Emanuel Winternitz, Leonardo da Vinci as a Musician (Yale, 1982), 39; Emanuel Winternitz, "Musical Instruments in the Madrid Notebooks of Leonardo da Vinci," Metropolitan Museum Journal 2 (1969), 115; Emanuel Winternitz, "Leonardo and Music," in Reti Unknown, 110.

Không có một sáng tác âm nhạc nào được ghi lại trong sổ tay của Leonardo. Thay vì đọc bản nhạc hay soạn lời, ông ứng biến tài tình khi biểu diễn tại triều đình Sforza. "Bởi từ trong bản chất, ông sở hữu một tâm hồn cao thượng và đáng mến," Vasari giải thích, "ông hát hay tuyệt trần, ứng biến giai điệu nhạc đệm trên cây đàn lia."

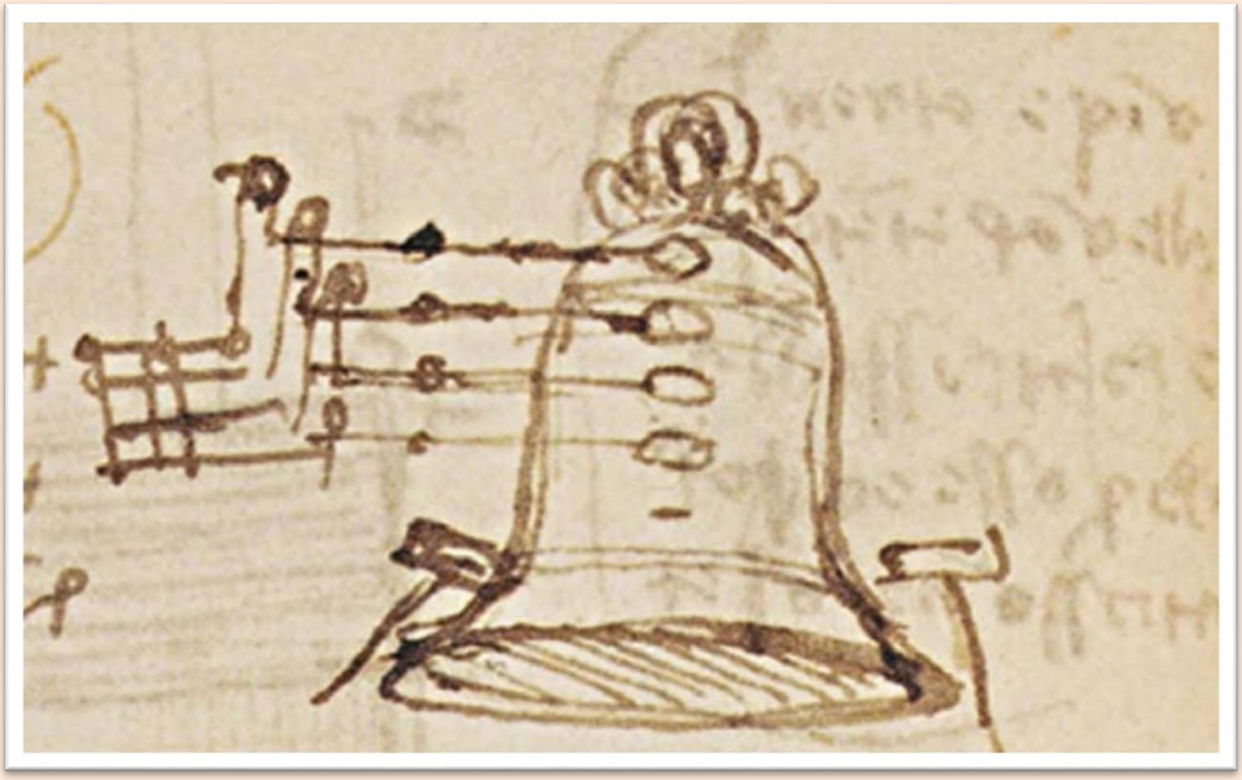
Vasari tường thuật lại một tiết mục biểu diễn đặc biệt của Leonardo tại triều đình Milan vào năm 1494, khi Ludovico chính thức lên ngôi công tước sau cái chết của người cháu trai: "Bằng tiếng kèn hiệu rền vang, Leonardo được mời tới để chơi nhạc cho công tước, bởi ngài rất thích âm thanh của cây đàn lia và Leonardo đã mang theo cây đàn do chính tay ông chế tác. Với cây đàn ấy, ông vượt qua mọi nhạc sĩ từng xuất hiện trong triều đình. Thêm vào đó, ông còn là người ứng biến thơ phú tài tình nhất thời bấy giờ."

Trong vai trò người dàn dựng các màn trình diễn, Leonardo cũng sáng chế các loại nhạc cụ mới. Các cuốn sổ tay của ông chứa đầy những phác họa độc đáo và thú vị. Như thường lệ, sự sáng tạo của ông đến từ những tưởng tượng kết hợp phong phú. Sau khi phác họa một vài nhạc cụ truyền thống trên giấy, sản phẩm của riêng ông thường có thêm các chi tiết gồm nhiều bộ phận của các con vật khác nhau, khiến nó trở thành một dụng cụ có vẻ ngoài giống như một con rồng. Trên một trang khác lại có một nhạc cụ giống như một cây đàn vĩ cầm ba dây, có hình cái sọ của một con dê, mỏ của một con chim cùng một vài sợi lông, các dây đàn thì được kéo căng qua những cái răng gắn vào đầu phía bên kia.[7]

[7] Codex Ash., 1:Cr; Winternitz, Leonardo da Vinci as a Musician, 40; Nicholl, 158, 178.

Những sáng chế về âm nhạc của Leonardo là sản phẩm của năng khiếu kỹ thuật cùng lạc thú với các trò giải trí. Ông nghĩ ra những phương thức sáng tạo để kiểm soát các rung động, vì thế điều khiển được cao độ và chất lượng âm thanh do các loại chuông, trống hay đàn dây phát ra. Ví dụ, trên một trang sổ tay, ông vẽ một dụng cụ rung được cơ khí hóa từ một cái chuông kim loại cố định, có gắn hai cái búa ở hai bên sườn và bốn thanh giảm âm dạng đòn bẩy điều khiển bằng nút bấm, để có thể chạm vào cái chuông tại các vị trí khác nhau. Leonardo biết rằng trên bề mặt một cái

chuông có những khu vực khác nhau mà dựa vào hình dạng và độ dày của chúng, ta sẽ tạo ra được những âm thanh khác nhau.



Cái chuông được đánh bằng bảng điều khiển

Nhờ tần số thanh giảm âm lên bốn và tạo ra nhiều kết hợp phong phú, ông đã có thể biến một cái chuông thành một nhạc cụ có bảng điều khiển chơi được ở nhiều cao độ. Ông mô tả, “Khi va chạm với hai chiếc búa, sẽ có sự thay đổi về âm thanh giống như với một giọng nói.”[8]

[8] Codex Madrid, 2:folio 75; Winternitz, “Musical Instruments in the Madrid Notebooks of Leonardo da Vinci,” 115; Winternitz, “Leonardo and Music,” 110; Michael Eisenberg, “Sonic Mapping in Leonardo’s Disegni,” trong Fiorani và Kim.

Ông cũng thử tạo ra các nhạc cụ dựa vào những cái trống với nhiều cao độ khác nhau. Một vài bản vẽ phác của ông mô tả sự kết hợp các mảng da trống với độ căng khác nhau. Trong những bức vẽ khác, ông đề xuất các phương pháp sử dụng đòn bẩy và đinh ốc để thay đổi độ căng của da trống trong khi chơi.[9] Ông còn vẽ một cái trống có dây chằng gắn với một cái ống hình trụ dài có nhiều lỗ dọc thân, giống như một cây sáo. “Bịt chặt các lỗ khác nhau trong khi đánh vào mặt trống sẽ tạo ra các cao độ khác

nhau," ông giải thích.[10] Một phương pháp khác đơn giản hơn: ông buộc mười hai cái trống định âm khác cỡ lại với nhau và tạo ra một bảng điều khiển giúp điều khiển các búa cơ khí đánh vào từng chiếc trống; kết quả là sự kết hợp hai nhạc cụ: một dàn trống và một cây đàn clavico clavecin.[11]

[9] Codex Arundel, 175r.

[10] Codex Ad., 118r.

[11] Codex Atl., 355r.

Nhạc cụ phức tạp nhất Leonardo đã dày công vẽ rất nhiều phiên bản trên mười trang sổ tay khác nhau là cây đàn **viola organista**, gạch nối giữa vĩ cầm và organ.[12]

[12] Codex Atl., 34r-b, 213v-a, 218r-c; Paris Ms. H, 28r, 28v, 45v, 46r, 104v; Paris Ms. B, 50v; Codex Madrid, 2:76r.

Giống như một cây vĩ cầm, nó tạo ra âm thanh nhờ di chuyển một thanh vĩ qua lại giữa các dây nhưng trong trường hợp này, thanh vĩ không được điều khiển bằng tay mà nhờ một thiết bị cơ khí. Tương tự như một cây đàn organ, người chơi sẽ ấn vào các phím đàn để tạo ra các nốt nhạc. Trong phiên bản cuối cùng và cũng là phiên bản phức tạp nhất, Leonardo vẽ một dàn các bánh xe làm quay các dây vĩ, giống như những cái đai quạt trong động cơ ô tô; khi người chơi ấn một phím đàn, dây đàn bị ấn xuống sẽ chạm vào một trong những dây vĩ đang quay, nhờ đó tạo ra thanh âm mong muốn. Có thể chơi nhiều dây cùng một lúc để tạo ra các hợp âm. Không giống như một thanh vĩ bình thường, âm thanh do chiếc đai quạt tạo ra có thể kéo dài mãi. Viola organista là một ý tưởng xuất sắc khi kết hợp vô vàn nốt nhạc và hợp âm mà một bảng điều khiển có thể tạo ra với âm sắc của một nhạc cụ đàn dây, một hành trình mà cho đến tận ngày nay con người vẫn chưa đi được đến đích cuối cùng.[13]

[13] Stawomir Zubrzycki, Viola Organista website, 2002, http://www. violaorganista.com.

Thứ ban đầu chỉ là một cách để mua vui cho triều đình Sforza, đã sớm trở thành những nỗ lực nghiêm túc nhằm chế tạo ra các nhạc cụ tối ưu hơn. Theo Emanuel Winternitz, giám tuyển các nhạc cụ tại Bảo tàng Metropolitan ở New York, "các nhạc cụ của Leonardo không chỉ là những công cụ giải trí dùng để phô diễn một vài trò ảo thuật kỳ quái. Chúng là những nỗ lực có hệ thống của Leonardo nhằm đạt được một vài mục đích căn bản,"[14] trong đó có các phương thức mới để sử dụng bảng điều khiển,

để chơi nhanh hơn và tăng dải cao độ và âm thanh mà một nhạc cụ có thể đạt tới. Ngoài giúp Leonardo có được khoản thù lao định kỳ và một chỗ đứng trong triều đình, theo đuổi con đường âm nhạc còn dẫn ông tới những hành trình lớn lao hơn: đặt nền móng cho các nghiên cứu của ông về khoa học xung động – gõ vào một vật thể sẽ tạo ra rung động, sóng và dội âm như thế nào – đồng thời khám phá sự tương đồng giữa sóng âm và sóng nước.

[14] Winternitz, "Leonardo and Music," 112.

NHỮNG HÌNH VẼ PHÚNG DỤ

Ludovico Sforza yêu thích những tấm gia huy cầu kỳ, những diễn giải hình tượng thông minh cùng những biểu tượng của gia đình với nhiều ý nghĩa ẩn dụ. Ông ta sở hữu những chiếc mũ sắt và khiên cầu kỳ được tô điểm bằng những biểu tượng cá nhân, còn đám quần thần của ông ta thì nghĩ ra muôn ngàn phương cách khôn khéo nhất hòng ca tụng phẩm cách của chủ nhân, luôn bóng gió về những chiến công của ông ta và còn chơi chữ với tên gọi của ông ta nữa. Trào lưu này đã khiến Leonardo vẽ một loạt các hình ảnh phúng dụ mà theo tôi là nhằm mục đích được phô ra ở chốn cung đình, cùng với những câu chuyện thần thoại và diễn giải bằng lời của Leonardo. Một số được thiết kế để chứng minh vai trò người cai trị thực sự và giám hộ đứa cháu trai của Ludovico. Trong một bức vẽ, vị công tước trẻ tuổi hữu danh vô thực trông giống như một chú gà trống choai (từ gà trống choai, galleto, là cách chơi chữ với tên của cậu bé, Galeazzo) đang bị một đám chim, chó sói và một con dê hai sừng tưởng tượng tấn công. Người bảo vệ chú gà, cũng là hình ảnh đại diện của Ludovico, là hai thiên thần đức hạnh xinh đẹp, Công lý và Cẩn trọng. Nữ thần Công lý cầm một cái chổi và một con rắn, cũng là các biểu tượng trong gia huy của nhà Sforza, còn nữ thần Cẩn trọng thì cầm một chiếc gương.[15]

[15] Notebooks/J. P. Richter, ch. 10 introduction; Zöllner, 2:94, 2:492; Christ Church, Oxford, inv. JBS 18r.

Dù bề ngoài các hình vẽ phúng dụ của Leonardo là để ghi lại đặc điểm của những đối tượng bên ngoài nhưng một số trong đó cũng phản ánh những xáo động nội tâm của chính người họa sĩ. Đáng chú ý nhất là khoảng một tá các hình vẽ vị thần Đố kỵ. Ông ghi bên lề một bức vẽ: "Chẳng bao lâu sau khi nữ thần Đức hạnh ra đời, nữ thần Đố kỵ sẽ hiện diện để tấn công

nàng." Trong đoạn mô tả về nữ thần Đố kỵ, dường như Leonardo đang đối diện với nàng, với lòng đố kỵ của bản thân và của những đấu thủ xung quanh: "Đố kỵ phải được thể hiện bằng cử chỉ thô tục của bàn tay chỉ thẳng lên trời," ông viết. "Vinh quang chiến thắng và sự thật với ả là những thứ ghê tởm. Những lời nói xấu xa của ả phải được báo hiệu trước bằng những tiếng sấm rền. Hãy để thân hình ả gầy gò hốc hác, bởi tâm can ả không ngừng giày vò. Hãy làm trái tim của ả bị một con rắn độc phồng mang lên cắn xé."[16]

[16] Christ Church, Oxford; Notebooks/J. P. Richter, 677.

Kèm theo những dòng này là vài hình vẽ phúng dụ Thần Đố kỵ của Leonardo. Ông vẽ ả giống như một mụ phù thủy già xơ xác với bộ ngực thõng xuống, trên lưng một bộ xương đang bò lổm ngổm cùng với dòng chú thích: "Hãy để ả cưỡi trên lưng cái chết, vì ả chẳng bao giờ chết đi được."[17] Một bức vẽ khác trên cùng trang giấy mô tả ả đang quyện xoắn vào nữ thần Đức hạnh, một con rắn độc thò ra từ lưỡi ả, trong khi nữ thần kia cố dùng một cành ô liu chọc thẳng vào mắt ả. Chẳng có gì ngạc nhiên khi Ludovico thi thoảng cũng được vẽ trong hình hài kẻ báo thù của ả, trong tư thế đang cầm một cặp kính mắt hòng lật tẩy những lời dối trá của ả, trong khi ả co rúm người lảng đi. "Người Moor mang cặp kính thần, còn Đố kỵ mang Những lời giả trá," Leonardo thuyết minh cho bức vẽ.[18]

[17] Leonardo, "Two Allegories of Envy," 1490–94, Christ Church, Oxford, inv. JBS 17r; Zöllner, catalogue #394, 2:494.

[18] Leonardo, "The Unmasking of Envy," c. 1494, Musee Bonnat, Bayonne; Leonardo on Painting, 241.

NHỮNG HÌNH NHÂN KỲ QUÁI

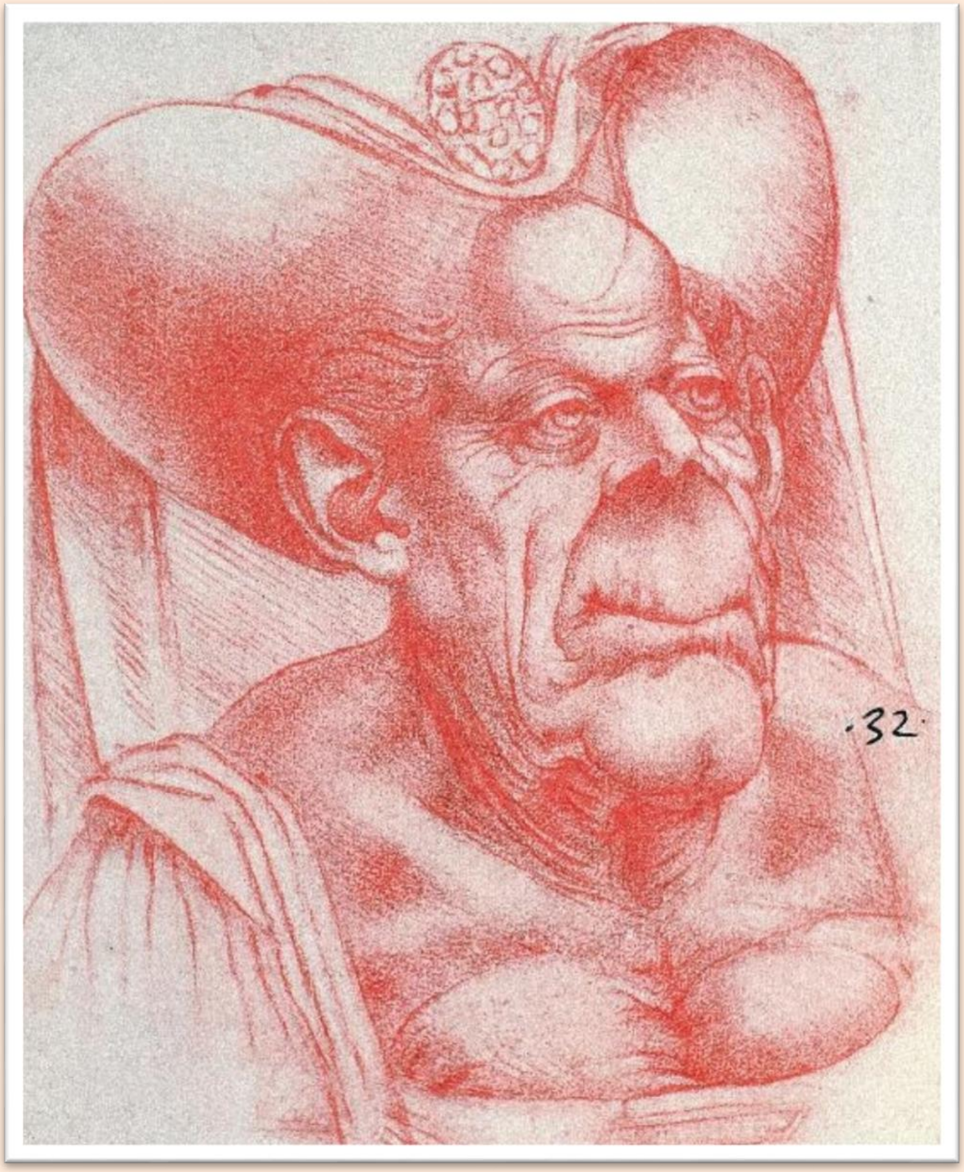
Một loạt các bức vẽ khác mà Leonardo dùng để mua vui cho triều đình Sforza, là các bức biếm họa bằng bút mực ghi lại các nhân vật có vẻ ngoài khôi hài mà ông gọi là "visi mostruosi" (những bộ mặt kỳ quái), hiện chúng được gọi chung là "những hình nhân kỳ quái" của Leonardo. Hầu hết chúng đều rất nhỏ, chưa bằng cỡ một tấm thẻ tín dụng. Với dụng ý biếm họa, giống như các hình vẽ phúng dụ khác của ông, có thể chúng đi kèm với những câu chuyện, trò đùa hay màn trình diễn ở chốn cung đình. Có ít nhất là hai tá bản vẽ gốc hiện còn tồn tại và còn nhiều bản sao rất giống với bản gốc do các học trò trong xưởng của ông chép lại từ hình vẽ của thầy.[19]

Những hình nhân kỳ quái của ông còn được các nghệ sĩ thế hệ sau sao chép và bắt chước, nổi bật nhất là Bohemian etcher Wenceslaus Hollar thế kỷ XVII và họa sĩ tranh minh họa người Anh thế kỷ XIX John Tenniel, người đã dùng chúng làm hình mẫu cho Công nương Xấu xí và các nhân vật khác trong câu chuyện **Alice ở xứ sở thần tiên**.

[19] Windsor, RCIN 912490, 912491, 912492, 912493, and others at Windsor; Carmen Bambach, "Laughing Man with Busy Hair," "Old Woman with Beetling Brow," Snub-Nosed Old Man," "Old Woman with Horned Dress," "Four Fragments with Grotesque Heads," "Old Man Standing to the Right," "Head of an Old Man or Woman in Profile," tất cả đều nằm trong Bambach Master Draftsman, 451–65, and for copies, 678–722; Johannes Nathan, "Profile Studies, Character Heads, and Grotesques," trong Zöllner, 2:366. Xem thêm Clark và Pedretti, The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, 84; Katherine Roosevelt Reeve Losee, "Satire and Medicine in Renaissance Florence: Leonardo da Vinci's Grotesque Drawings," Masters thesis, American University, 2015; Ernst Gombrich, "Leonardo da Vinci's Method of Analysis and Permutation: The Grotesque Heads," in The Heritage of Apelles (Cornell, 1976), 57–75; Michael Kwakkelstein, Leonardo as a Physiognomut: Theory and Drawing Practice (Primavera, 1994), 55; Michael Kwakkelstein, "Leonardo da Vinci's Grotesque Heads and the Breaking of the Physiognomic Mould," Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54 (1991), 135; Varena Forcione, "Leonardo's Grotesques: Originals and Copies," trong Bambach Master Drafisman, 203.



Chiến binh già gân guốc và một hình nhân kỳ quái của Leonardo



Bản sao một hình nhân kỳ quái lấy từ xưởng của Leonardo

Với khả năng đã được tôi rèn đến độ điêu luyện khi cảm nhận cả cái đẹp lẫn sự xấu xí, Leonardo đã tạo ra sự kết hợp biếm họa trong những nhân vật kỳ dị của mình.

Như ông ghi lại trong các đoạn chú giải về lý thuyết hội họa của mình, "Nếu người họa sĩ muốn nhìn thấy những thứ đẹp đẽ hấp dẫn anh ta thì chính quyền năng của anh ta sẽ sáng tạo ra chúng; và nếu anh ta muốn nhìn thấy những thứ kỳ quái đáng sợ, khôi hài, lố bịch hay đáng thương thì anh ta cũng hoàn toàn có thể trở nên một bậc thầy."[20]

[20] Codex Urb., 13; Notebooks/Irma Richter, 184; Jonathan Jones, "The Marvellous Ugly Mugs," The Guardian, 4 tháng Mười hai, 2002; Clayton, 11; Turner, Inventing Leonardo,158.



Năm cái đầu

Những hình nhân kỳ quái là ví dụ cho thấy kỹ năng quan sát của Leonardo đã trở thành nguồn cảm hứng bất tận cho trí tưởng tượng của ông như thế nào. Ông thường dạo bộ trên phố với một cuốn sổ tay treo lủng lẳng ở thắt lưng, con mắt kiếm tìm một nhóm người với những đặc trưng nổi bật có thể lấy để làm người mẫu, sau đó, ông mời họ dùng bữa tối. Lomazzo, nhà viết tiểu sử ông thời kỳ đó kể lại: “Ngồi sát gần họ, Leonardo sẽ kể những câu chuyện điên rồ nhất, nực cười nhất có thể tưởng tượng ra, khiến họ phá lên cười, ông quan sát tất cả điệu bộ cùng những cử chỉ lố bịch của họ một cách rất chăm chú, ghi khắc chúng vào tâm trí; và rồi sau khi họ đi khỏi,

ông sẽ lui về thư phòng và cho ra đời một bức vẽ hoàn hảo.” Lomazzo chỉ ra rằng, mục đích của Leonardo một phần là để mua vui cho những người bảo trợ của ông ở triều đình Sforza. Các bức vẽ “khiến người xem phải bật cười, hệt như những câu chuyện nơi bàn tiệc của Leonardo!”[21]

[21] Notebooks/Irma Richter, 286.

Trong các ghi chú về lý thuyết hội họa của mình, Leonardo gợi ý các họa sĩ trẻ nên dạo bộ quanh thành phố, tìm kiếm những người có thể làm mẫu vẽ, rồi ghi nhanh lại những hình mẫu thú vị nhất trong một cuốn sổ tay di động: “Hãy vẽ họ bằng những nét phác nhanh trong một cuốn sổ nhỏ mà các trò nên luôn luôn mang theo người,” ông viết. “Có vô vàn tư thế khác nhau của người mẫu mà trí nhớ không tài nào ghi lại hết được, đó là lý do vì sao các trò nên giữ những hình phác nhanh đó để làm chỉ dẫn.”[22]

[22] Codex Ash., 1:8a; Notebooks/J. P. Richter, 571.

Trong những cuộc dạo chơi kiếm tìm những gương mặt ấy, đôi khi Leonardo sử dụng bút mực, còn khi hoàn cảnh không cho phép, ông sẽ sử dụng một cái bút trâm. Ngòi bạc sắc cạnh của bút trâm sẽ tạo ra những đường nét trên mặt giấy đã được bồi bằng hợp chất bã xương gà, bồ hóng, hay các loại bột đá phấn khác, đôi khi còn được nhuộm màu bằng quặng tán nhỏ. Nó sẽ ăn mòn lớp phủ trên mặt giấy, tạo ra những đường nét màu xám ánh bạc. Thi thoảng ông còn dùng cả phấn, than và chì. Đúng như tính cách của mình, Leonardo luôn luôn thử nghiệm với các phương pháp vẽ khác nhau.[23]

[23] Carmen Bambach, introduction to Bambach Master Draftsman, 12; King.

Những cuộc săn tìm gương mặt này, cùng với thành quả là những bản vẽ phác thảo các nhân vật mà ông tìm thấy, đã giúp ích rất nhiều cho Leonardo trên hành trình khám phá những cách thức liên hệ giữa đặc điểm bên ngoài của gương mặt với cảm xúc bên trong. Ít nhất là từ thời Aristotle tuyên bố “từ nét mặt có thể suy ra tính cách,”[24] con người đã nỗ lực tìm nhiều cách để đánh giá thiên tính của một người từ hình dạng cái đầu và đặc điểm trên gương mặt, nó đã trở thành cả một chuyên ngành nghiên cứu được gọi là nhân tướng học. Tư duy theo lối kinh nghiệm, Leonardo phủ nhận sự đúng đắn của phương pháp này và chối bỏ nó cũng giống như với môn chiêm tinh học và thuật giả kim. “Tôi sẽ không để mình lún

sâu vào trò xem nhân tướng hay đọc chỉ tay, bởi không có chút sự thực nào trong đó cả và những ảo tưởng dạng này không có một cơ sở khoa học nào hết," ông khẳng định.

[24] Aristotle, Prior Analytics, 2:27.

Nhưng cho dù không xem nhân tướng học là một môn khoa học, ông vẫn tin rằng những biểu hiện trên gương mặt con người đều có nguyên cớ của chúng. "Đặc điểm của gương mặt bộc lộ phần nào tính cách của con người, tính khí cùng tật xấu của họ," ông viết. "Những phần giữa má và môi hay giữa lỗ mũi và hốc mắt mà rõ nét thì đó là một người vui vẻ và hài hước." Những người không có những đường nét dễ phân biệt như thế thì trầm ngâm hơn, ông thêm vào, còn những người có "nét mặt nổi gồ ghề thường thô bạo, dễ nổi cáu và bạc nhược." Ông tiếp tục liên hệ những đường nét nặng nề giữa hai lông mày với tính hay cáu kỉnh, những đường nhăn rõ nét trên trán với sự ăn năn day dứt, rồi kết luận, "Theo cách này ta có thể bình luận về rất nhiều kiểu nét mặt."[25]

[25] Codex Urb., 109v; Leonardo on Painting, 147.

Ông còn nghĩ ra một mẹo giúp ghi lại thật nhanh đặc điểm của gương mặt để về sau có thể vẽ chúng từ trí nhớ. Đó là một dạng tốc ký gồm mười kiểu mũi ("thẳng, vồng cao, hõm..."), mười một kiểu hình dạng khuôn mặt và rất nhiều đặc điểm được phân loại khác. Khi tìm ra một người mẫu, ông sẽ dùng những tốc ký này để gợi nhớ về nhân vật của mình trong khi vẽ lại anh ta tại xưởng. Thế nhưng, với những gương mặt kỳ quái, thậm chí ông chẳng cần phải dùng đến mẹo này bởi chúng quá dễ nhớ. Ông viết, "về những gương mặt kỳ quái thì tôi chẳng có gì để nói, bởi chúng ghi khắc trong tâm trí tôi chẳng chút khó khăn gì."[26]

[26] Codex Urb., 108v–109r; Notebooks/J. P. Richter, 571–72; Notebooks/Irma Richter, 208.

Hình nhân kỳ quái đáng nhớ nhất của Leonardo là nhân vật chính trong bức vẽ năm cái đầu ra đời vào khoảng năm 1494. Đó là một người đàn ông lớn tuổi với cái mũi khoằm và quai hàm bạnh, những đặc điểm mà Leonardo vẫn ưa thích ở các nhân vật chiến binh già của mình, ông ta đội một cái vòng kết từ lá sồi và cố tỏ ra trang nghiêm trong khi thực tế lại đang làm lộ ra vẻ khờ khạo và ngốc nghếch của mình. Bốn nhân vật vây

quanh ông ta thì hoặc là đang nhả những tràng cười man dại hoặc đang cười ruồi.

Có lẽ Leonardo đã vẽ cảnh tượng này để minh họa một câu chuyện khôi hài mà ông mang ra kể để mua vui cho triều đình Sforza, đáng tiếc là không một bản ghi chú nào còn sót lại. Nhưng có lẽ chúng ta cũng nên lấy đó làm điều may mắn, bởi chỉ có thế chúng ta mới được phép dùng trí tưởng tượng của riêng mình để hình dung về bức vẽ và về chính Leonardo. Có lẽ người đàn ông này sắp sửa cưới "bà già có gương mặt chó Pug" trong một bản vẽ khác của Leonardo trong cùng thời gian đó và các bạn của ông ta đang thể hiện đồng thời cả sự chế nhạo lẫn cảm thương. Cũng có thể bức vẽ là một minh họa cho một số đặc điểm tính cách cực đoan của con người, như điên rồ, mất trí hay hoang tưởng tự đại.

Do bức vẽ có thể là đạo cụ của một buổi biểu diễn tại triều đình, một lý giải đáng hoan ngênh hơn là có một câu chuyện kể đi kèm với nó. Người đàn ông ở bên phải dường như đang nắm tay nhân vật đội chiếc vòng lá ở giữa, trong khi người đàn ông ở bên trái vòng tay qua sau lưng tới chỗ túi của ông ta. Có thể đây là cảnh một người đàn ông đang đọc chỉ tay và bị những tên gipsy móc túi, như giám tuyển Martin Clayton của Bảo tàng Windsor gợi ý.[27]

[27] Những diễn giải này phản ánh những điều trong tác phẩm Marvellous của Kemp, 146; Nicholl, 263; Clayton, 96; Windsor, RCIN 912495.

Vào thế kỷ XV, những người gipsy từ vùng Balkan đã tràn khắp châu Âu và trở thành một vấn nạn lớn của Milan, tới nỗi họ đã bị xua đuổi bởi một đạo luật vào năm 1493. Trong sổ tay của mình, Leonardo có đề cập đến bức chân dung một người gipsy trong danh sách các bản vẽ, ông cũng ghi lại rằng đã trả 6 soldi cho một thầy bói. Tất cả chỉ là ước đoán và đó cũng là một trong rất nhiều điều làm nên cái xuất chúng trong các tác phẩm của Leonardo, trong đó có những thứ nhuốm màu bí ẩn và kỳ diệu thay, những tưởng tượng của ông giống như một căn bệnh truyền nhiễm.

SÁNG TÁC VĂN CHƯƠNG

Một đóng góp khác của Leonardo cho triều đình Sforza là một ít các sáng tác văn chương, chủ yếu cũng phục vụ mục đích biểu diễn. Có ít nhất ba trăm sáng tác thuộc nhiều thể loại khác nhau trong sổ tay của ông; truyện

ngụ ngôn, chuyện cười, lời tiên tri, các trò vui và câu đố. Chúng nằm rải rác khắp bên lề các trang giấy hay bên cạnh những thứ không có gì liên quan, vậy nên chúng ta biết rằng chúng không được chủ ý sáng tác thành tập mà chỉ để phục vụ mục đích tiêu khiển khi có dịp.

Diễn xướng văn thơ rồi diễn giải các câu đố và truyện ngụ ngôn là những hình thức giải trí khá phổ biến tại các vương triều thời Phục hưng. Leonardo còn bổ sung cả chút biên đạo sân khấu cho một vài sáng tác của mình; ngay bên cạnh lời tiên tri khó hiểu, ông chỉ dẫn nó nên được phát ra "một cách cuồng loạn, như thể một cơn tâm thần."[28]

[28] Codex Ad., 1033r/370r-a.

Theo Vasari, Leonardo là người có tài ăn nói và một người kể chuyện thông thái, vậy nên những trò giải trí nhẹ nhàng này xem ra rất hợp với ông mà lại có vẻ như chẳng khiến ông phải nỗ lực gì đáng kể. Thời điểm này, Leonardo vẫn chưa khẳng định được tài năng xuất chúng của mình, cho nên hẳn ông đang nỗ lực cầu xin ân huệ ở chốn quan trường đông đúc của ngài công tước.[29]

[29] Filoména Calabrese, "Leonardo's Literary Writings: History, Genre, Philosophy," Luận văn tiến sĩ, University of Toronto, 2011.

Truyện ngụ ngôn là những câu chuyện súc tích gắn với các bài học đạo đức trong đó động vật hay các thứ đồ vật thường được nhân cách hóa. Chúng nằm trọn trong một số chủ đề phổ biến, nổi bật nhất là phần thưởng dành cho phẩm hạnh và tính cẩn trọng, còn sự trừng phạt thì dành cho lòng tham và tính hấp tấp. Dù có chút tương đồng với ngụ ngôn Aesop, song những câu chuyện của Leonardo thường ngắn gọn hơn. Hầu hết đều rất tài tình và dễ hiểu, ít nhất là trong bối cảnh những buổi tối ngẫu hứng tại triều đình Sforza. Ví dụ, "Chuột chũi có hai mắt rất nhỏ và luôn ở dưới lòng đất; chỉ sống được trong bóng tối còn ra ánh sáng là lập tức chết ngay, bởi nó sẽ bị phát hiện – những lời nói dối cũng vậy."[30] Trong vòng mười bảy năm lưu lại Milan, Leonardo đã phóng tác hơn năm mươi câu chuyện ngụ ngôn như vậy trong sổ tay của mình.

[30] Notebooks/J. P. Richter, 1265, 1229.

Khá gần gũi với chuyện ngụ ngôn là các câu chuyện trong cuốn sách về loài vật của Leonardo, chúng là tập hợp những truyện ngắn về loài vật và

những bài học đạo đức dựa trên đặc điểm của chúng. Chuyện về loài vật khá phổ biến cả ở thời Cổ đại lẫn Trung cổ, sự phổ biến của công nghệ in cũng đồng nghĩa với việc rất nhiều tác phẩm đã được in lại và phổ biến khắp nước Ý bắt đầu từ những năm 1470. Leonardo có một cuốn sách về loài vật do Pliny Già sáng tác và ba cuốn khác của các nhà sưu tầm thời Trung cổ. Trái ngược với những câu chuyện trong đó, những câu chuyện của Leonardo thường súc tích và không mang chủ đề tôn giáo. Có lẽ chúng cũng là một phần của những biểu tượng, khiên trang trí và những màn biểu diễn mà ông thiết kế cho triều đình Sforza. Một trong số những câu chuyện kể rằng: "Thiên nga trắng không tì vết và khi chết, nó ca lên ngọt ngào, cuộc đời nó kết thúc với bài hát đó." Đôi khi Leonardo lồng vào câu chuyện một bài học đạo đức, ví dụ như thế này: "Con hàu mở rộng vỏ của nó khi trăng tròn và khi con cua nhìn thấy, con cua ném một hòn sỏi hay mẩu tảo vào con hàu, vậy là con hàu không thể khép vỏ lại được nữa và trở thành miếng mồi ngon cho con cua. Đó là những gì sẽ xảy đến với kẻ mở mồm tiết lộ bí mật của mình, trở thành con mồi của những kẻ nghe lỏm bội bạc."[31]

[31] Notebooks/J. P. Richter, 1237, 1239, 1234, 1241.

Loại hình văn chương giải trí thứ ba được Leonardo khởi xướng vào khoảng những năm 1490. Ông gọi chúng là "những lời tiên tri" và chúng thường là những câu đố hay câu hỏi mẹo nhỏ. Ông đặc biệt thích mô tả bóng tối và sự hủy diệt, hòng chế nhạo những nhà tiên tri và những kẻ hay dự báo điềm gở vẫn thường vây quanh triều đình, sau đó tiết lộ rằng thực ra ông đang nói đến một thứ ít khải huyền hơn nhiều. Ví dụ, một lời tiên tri bắt đầu thế này: "Nhiều người thở ra quá gấp sẽ đánh mất thị giác và ngay sau đó là cả ý thức," nhưng sau đó, Leonardo giải thích rằng, thực ra ông đang tả những người "thổi tắt nến khi lên giường đi ngủ."

Rất nhiều câu đố tiên tri cho thấy tình yêu dành cho động vật của Leonardo. "Vô số con vật sẽ bị tước mất con con và bị cắt cổ," là lời tiên tri như thể đang mô tả sự tàn bạo của chiến tranh và diệt chủng. Nhưng Leonardo, khi ấy đã bắt đầu ăn chay, sau đó lại tiết lộ rằng, đó là chỉ những con cừu và bò mà con người lấy làm thức ăn. "Những sinh vật có cánh sẽ nâng đỡ con người bằng bộ lông của chúng," ông viết trong một ví dụ khác và sau đó tiết lộ rằng, ông không nói đến những thiết bị bay mà là "lông

chim dùng để làm đệm nằm.”[32] Như người ta vẫn nói về ngành kinh doanh giải trí, bạn cần phải có mặt ở đó thì mới hiểu được.

[32] Notebooks/J. P. Richter, 1297–312.

Thi thoảng, Leonardo lồng thêm vào sáng tác của mình những trò đùa vui nghịch ngợm, như một vụ nổ nhỏ làm tóe lên các tia lửa chẳng hạn. Ông ghi lại trong sổ tay: “Đun mười pound rượu brandy đến khi bốc hơi nhưng chú ý là phải ở trong một căn phòng hoàn toàn đóng kín, sau đó ném một ít bột véc-ni vào đám khói. Sau đó bất ngờ mang một ngọn đuốc cháy vào bên trong, nó sẽ lập tức sáng bừng lên.”[33]

[33] Notebooks/J. P. Richter, 649.

Vasari kể lại rằng, Leonardo còn lấy một con thằn lằn mà một người trợ lý của ông bắt được, gắn cho nó râu và cánh rồi cho vào một cái hộp để dọa bạn bè. Ông còn lấy ruột của bò thiến và dàn mỏng tới mức có thể ép gọn chúng vào lòng bàn tay. Sau đó, ông cố định một đầu vào một cái bễ ở một căn phòng khác và khi bị thổi phồng lên chúng sẽ chiếm trọn không gian của căn phòng khiến cho bất kỳ ai đang đứng ở đó đều bị dồn cả vào góc.”[34]

[34] Capra Science, 26.

Trò chơi chữ khi đó cũng khá phổ biến và Leonardo thường tạo ra các phiên bản bằng hình ảnh, như khi ông vẽ một cây tùng trong bức chân dung nàng Ginevra de’ Benci. Một cách chơi chữ nữa của ông là làm cho triều đình Sforza các tài liệu bằng mật mã, các hệ chữ tượng hình, hay câu đố bằng hình vẽ trong đó hình ảnh được dùng để tạo ra một thông điệp phải được giải mã. Ví dụ, ông vẽ một bắp ngô để chỉ ngũ cốc (grano trong tiếng Ý) và một thỏi nam châm (calamita) để chơi chữ với cụm từ “tai họa lớn” (gran calimità). Dùng hai mặt của một trang sổ tay lớn, ông đã vẽ hơn 150 câu đố nhỏ kiểu này, phác thảo rất nhanh, như thể khi ấy ông đang trình diễn trực tiếp trước một đám đông khán giả.[35]

[35] Nicholl, 219.

Trong sổ tay của Leonardo còn có các bản nháp những mẩu chuyện huyễn tưởng, đôi khi dưới dạng những bức thư mô tả về những miền đất kỳ bí và những cuộc phiêu lưu hoang đường. Hơn một thế kỷ trước đó, nhà văn và nhà nhân văn học người Florence, Giovanni Boccaccio, đã biến những câu

chuyện thần kỳ trở nên phổ biến, mà đáng chú ý nhất là tác phẩm The Decameron (Truyện Mười ngày), với sự pha trộn giữa hiện thực và tưởng tượng. Leonardo cũng sáng tác những câu chuyện tương tự, trong đó có ít nhất hai chuyện dài với các bản nháp được viết liền mạch.

Một trong số các tác phẩm này có thể đã được mang ra biểu diễn tại tiệc tiễn đưa Benedetto Dei vào năm 1487, một đồng hương Florence cũng gia nhập triều đình Sforza ở Milan cùng với Leonardo. Nó được trình bày như một lá thư gửi Del, một nhà du hành khắp thế gian và kể những câu chuyện kỳ lạ (và đôi khi hoang đường). Quỷ sứ là một tên khổng lồ da đen, hai mắt đỏ ngầu cùng "gương mặt ghê tởm nhất, nó làm các cư dân vùng Bắc Phi kinh hãi. Ông viết; "Nó sống dưới biển và ăn thịt hết thảy, từ cá voi, thủy quái đến tàu thuyền. Dân trong vùng tấn công bằng cách bu đầy vào người tên khổng lồ như thể một bầy kiến nhưng vô tác dụng. Hắn rũ mạnh đầu khiến họ văng ra tứ phía như mưa đá."[36]

[36] Codex Atl., 265r, 852r; Notebooks/Irma Richter, 253; Kemp Marvellous, 145.

Câu chuyện này tiên liệu trước một chủ đề mà Leonardo sẽ còn lặp lại tới tận cuối đời; những cảnh tượng kinh hoàng về cơn Đại hồng thủy và sự hủy diệt nhận chìm toàn bộ sự sống trên Trái Đất. Nhân vật kể chuyện của Leonardo bị tên khổng lồ nuốt chửng và phải ngụp lặn trong cái khoang bụng tối om của hắn. Câu chuyện kết thúc bằng tiếng kêu than về những con ác quỷ kinh hoàng, bò ra từ cái hang tối, quấy nhiễu, săn đuổi và ngăn trở Leonardo suốt cả cuộc đời ông: "Tôi không biết phải nói sao hay làm thế nào, vì lúc nào tôi cũng thấy mình như đang lóp ngóp chìm nổi cố thoát ra khỏi cái cổ họng to lớn ấy mà cuối cùng vẫn bị nuốt chửng vào cái bụng khổng lồ, quằn quại chờ thần chết ập tới."

Ta cũng có dịp được thấy mặt trái của bộ óc thiên tài Leonardo trong một câu chuyện huyễn tưởng khác mà ông phác ra trong khi làm việc tại triều đình ở Milan, mà chính nó lại là điềm báo trước về những bức vẽ và mô tả về trận Đại hồng thủy của ông lúc gần cuối đời. Tác phẩm này được viết dưới dạng một loạt thư từ của một nhà tiên tri đồng thời là kỹ sư thủy lực mà rõ ràng là hình ảnh của chính Leonardo, gửi tới "Devatdar xứ Syria, Đại úy hải quân của Đức Vua thần thánh của Babylon."[37] Một lần nữa, câu chuyện lại kể về cơn Đại hồng thủy và sự hủy diệt:

[37] Một vài nhà phê bình, trong đó có Edward MacCurdy (Notebooks/MacCurdy, 388), phỏng đoán rằng Leonardo có thể đã thực sự tới Syria vào những năm 1480 nhưng không có bằng chứng nào về chuyện đó và dường như cũng khó có khả năng nó có thể xảy ra.

Đầu tiên, những cơn cuồng phong hung dữ tấn công chúng tôi; liền sau đó, những ngọn núi tuyết khổng lồ đổ ập xuống các thung lũng và phá hủy phần lớn thành phố. Rồi như vẫn còn chưa vừa lòng, dông tố kéo theo một trận lụt bất ngờ nhấn chìm toàn bộ phần trũng thấp của thành phố. Thêm vào đó là một trận mưa bất ngờ, hay đúng hơn là một trận bão khủng khiếp kéo theo nước, cát, bùn và đá, tất cả trộn với rễ, thân, cành cây và mọi thứ khác cùng ầm ầm lao qua không trung rồi đổ ập xuống chúng tôi. Cuối cùng là một cơn hỏa hoạn – dường như không phải do gió mà là ba mươi ngàn con quỷ dữ mang tới – đốt cháy và hủy diệt tất cả.[38]

[38] Codex Atl., 393v/145v-b; Notebooks/Irma Richter, 232; Notebooks/J. P. Richter, 1336.

Câu chuyện cho thấy những huyễn tưởng của Leonardo khi tự cho mình là một kỹ sư thủy lực. Bởi người kể chuyện của Leonardo tường thuật lại rằng, cơn bão Syria đã bị chế ngự nhờ xây dựng một kênh thoát nước khổng lồ qua dãy núi Taurus*.

* Dãy núi nằm ở miền nam Thổ Nhĩ Kỳ.

Một vài học giả chuyên nghiên cứu về Leonardo lý giải những đoạn văn này là dấu hiệu cho thấy ông đang phải chịu đựng những cơn điên loạn. Những người khác kết luận rằng thực ra ông đã tới Armenia và đã trải qua trận Đại hồng thủy đúng như ông mô tả. Tôi thì cho rằng có một lý giải hợp lý hơn, đó là những câu chuyện kỳ lạ này, cũng giống như rất nhiều điều lạ lùng mà Leonardo viết, chỉ để nhằm mục đích trình diễn tại triều đình. Nhưng ngay cả khi chỉ được viết ra để mua vui cho các nhà bảo trợ, chúng vẫn nói lên điều gì đó sâu sắc hơn, một cái nhìn lướt qua những nỗi giày vò trong tâm can người nghệ sĩ phải trú mình bên trong vỏ bọc của một kẻ mua vui cho thiên hạ.[39]

[39] Codex Atl.,96v/311r; Notebooks/MacCurdy, 265; Notebooks/J. P. Richter, 1354; Nicholl, 217.

CHƯƠNG 7

ĐỜI SỐNG CÁ NHÂN

NGOẠI HÌNH NỔI BẬT CÙNG TÁC PHONG DUYÊN DÁNG

Leonardo nổi danh khắp thành Milan không chỉ bởi đa tài mà còn bởi vẻ bề ngoài hấp dẫn, vóc dáng cân đối cùng phong thái dịu dàng. “Đó là người đàn ông có vẻ ngoài nổi bật cùng tác phong duyên dáng,” Vasari viết về Leonardo. “Chàng vô cùng đẹp trai và nổi bật, sự xuất hiện của chàng sẽ làm khuây khỏa cả những linh hồn đau khổ nhất.”

Dù có trừ hao hết những dòng văn thơ lai láng của nhà viết sử thế kỷ XVI, ta vẫn nhận thấy một điều khá rõ ràng là, Leonardo rất hào hoa, quyến rũ, và được rất nhiều bạn bè vây quanh. Theo Vasari, “tính tình chàng thật đáng mến đến nỗi ai cũng phải yêu quý. Những cuộc đàm luận vô cùng dễ chịu khiến chàng thu phục được trái tim của hết thảy mọi người.” Paolo Giovio, một người đương thời đã gặp Leonardo ở Milan cũng nhớ về ông với những ký ức dễ chịu, “ông ấy rất thân thiện, cẩn trọng và hào phóng, phong thái thì niềm nở và thanh nhã,” Giovio viết. “Khả năng phát minh tài tình của ông thật đáng kinh ngạc, ông ấy có câu trả lời cho mọi câu hỏi liên quan đến cái đẹp và sự thanh nhã, đặc biệt là trong những dịp lễ hội khi cần phải vận đến những phục trang lộng lẫy.”[1] Tất cả những ưu điểm này giúp ông có rất nhiều bạn bè. Trong những bức thư và bài viết của hàng tá trí giả tiếng tăm ở Milan và Florence, từ nhà toán học Luca Pacioli tới kiến trúc sư Donato Bramante hay nhà thơ Piattino Piatti, tất cả đều nhắc đến Leonardo như một người bạn cao quý và đáng mến.

[1] Paolo Giovio, “A Life of Leonardo,” c. 1527, trong Notebooks/J. P. Richter, bản có chỉnh sửa 1939, 1:2.

Leonardo ăn vận khá màu mè, đôi khi lại theo kiểu nhà võ. Theo như mô tả lại trong Anonimo, ông mặc “áo choàng không tay màu hoa hồng, chỉ dài tới đầu gối, dù tục lệ thời đó thường là áo chùng dài.” Khi luống tuổi hơn, ông để râu dài “đến giữa ngực, được uốn chải mượt mà.”

Đáng chú ý hơn cả, ông nổi tiếng sẵn lòng chia sẻ sự may mắn sung túc của bản thân với những người xung quanh. Theo Vasari, "Leonardo rất hào phóng, đến nỗi tất cả bạn bè, giàu hay nghèo đều có thể ăn nghỉ hay tá túc tại nhà ông." Ông không mấy quan tâm tới tiền bạc hay của cải vật chất. Trong sổ tay của mình, ông chê bai "những kẻ chẳng thèm muốn gì ngoài sự giàu có vật chất và hoàn toàn không có khao khát tri thức, trong khi đó mới chính là nguồn dinh dưỡng và thứ của cải thực sự quý giá đối với con người."[2] Thành ra, ông dành nhiều thời gian theo đuổi tri thức hơn là làm những công việc có thể giúp ông kiếm được nhiều tiền hơn mức cần thiết để duy trì gia quyến ngày một đông đúc của mình. Vasari viết, "ông chẳng có của cải gì nhiều và chỉ làm việc rất ít nhưng vẫn luôn có ngựa và người hầu ở bên mình".

[2] Codex Atl., 119v-a/327v; Notebooks/J. P. Richter, 10.

Theo Vasari, những chú ngựa mang đến cho Leonardo "rất nhiều niềm vui," cũng như tất cả các loài động vật khác. Thường khi đi qua những nơi bày bán chim, ông sẽ tự tay lấy chúng ra khỏi lồng và sau khi đã trả đúng giá người bán đưa ra, ông thả chúng bay vào không trung, trả lại cho chúng tự do đã mất."

Vì tình yêu với loài vật mà hầu như cả đời Leonardo chỉ ăn chay, mặc dù danh sách những thứ phải mua của ông cho thấy ông vẫn thường mua thịt cho những người khác trong nhà. "Đến một con bọ ông cũng chẳng nỡ ra tay giết chết, vì bất cứ lý do gì," một người bạn của ông viết, "ông ấy thích mặc đồ bằng vải lanh, để không phải khoác thứ gì chết chóc lên người." Một nhà du hành người Florence khi đến Ấn Độ đã kể lại rằng, người dân ở đó "không ăn bất cứ thứ gì có máu, cũng chẳng cho phép bất kỳ ai làm hại một sinh vật sống, giống như Leonardo da Vinci của chúng ta."[3]

[3] Lester, 2014; Nicholl, 43.

Ngoài những câu chuyện tiên tri với những đoạn mô tả hành động giết hại các loài vật một cách thảm khốc để làm thức ăn, những trang sổ tay của Leonardo còn chứa nhiều đoạn công kích thói quen ăn thịt. Ông kêu gọi loài người, "nếu các người là chúa tể của muôn loài như vẫn thường huênh hoang thế, tại sao lại giúp loài vật sinh con đẻ cái chỉ để cho các người thỏa mãn cái lỗ miệng?" Ông mô tả đồ ăn chay là những thức ăn "giản dị" và hối thúc mọi người ăn chay. "Chẳng phải tự nhiên đã cung cấp đủ những

đồ ăn giản dị để thỏa mãn cơn đói của các người sao? Còn nếu các người không thể thỏa mãn mình với một vài thứ thức ăn đó thì sao không trộn chúng lại với nhau để tạo ra vô vàn các món ăn hỗn hợp?”[4]

[4] Notebooks/J. P. Richter, 844; Notebooks/MacCurdy, 84.

Nguyên do khiến Leonardo tránh ăn thịt xuất phát từ một đạo lý có cơ sở khoa học. Ông đã nhận ra rằng, không giống như thực vật, động vật có thể cảm thấy đau. Các nghiên cứu đã dẫn dắt ông tới niềm tin rằng, đó là bởi động vật có khả năng di chuyển cơ thể của chúng. Ông phỏng đoán, “tự nhiên đã ban cho các cơ thể sống có khả năng di chuyển tri giác về sự đau đớn, để chúng biết giữ gìn những bộ phận có thể bị hủy hoại trong quá trình vận động. Thực vật thì không cần phải vậy.”[5]

[5] Paris Ms. H, 60r; Notebooks/MacCurdy, 130.

SALAI

Trong số những chàng trai trẻ tuổi đã bầu bạn với Leonardo, nhân vật quan trọng nhất là một cậu bé tinh quái được chính ông đặt tên cho là Salai, xuất hiện vào ngày 22 tháng Bảy năm 1490, khi Leonardo ba mươi tám tuổi. “Giacomo đến sống với tôi” là cách ông ghi lại sự kiện này trong sổ tay của mình.[6] Nó là một cách hành văn mơ hồ hiếm thấy, trái ngược hoàn toàn với cách nói đơn giản hơn là chàng trai trẻ đã trở thành học trò hay trợ lý của ông. Trên thực tế đây cũng là một mối quan hệ bí ẩn hiếm hoi của Leonardo.

[6] Paris Ms. c, 15b; Notebooks/J. P. Richter, 1458.

Lúc ấy, Gian Giacomo Caprotti mười tuổi, là con trai của một người nông dân nghèo sống ở ngôi làng Oreno gần đó. Vì những lý do rất xác đáng mà Leonardo đã sớm đặt cho cậu bé cái tên Salai, có nghĩa là “Con Quỷ Nhỏ.”[7] Vẻ ngoài yếu đuối và ủy mị, mái tóc xoăn thiên thần cùng nụ cười mỉm tinh quái, cậu bé sẽ được Leonardo lấy làm mẫu trong hàng loạt tranh và bản vẽ phác trong sổ tay của ông. Hơn thế nữa, Salai còn trở thành bạn đồng hành của Leonardo trong gần như suốt phần đời còn lại. Cậu bé chính là nhân vật trong mô tả của Vasari mà tôi đã nhắc đến ở phần trước, “một thiếu niên xinh đẹp và duyên dáng với mái tóc xoăn tuyệt vời mà Leonardo vô cùng yêu thích.”

[7] Lần đầu Leonardo nhắc đến cậu bé bằng tên Salai là vào năm 1494. Cái tên thường được dịch là "Con Quỷ Nhỏ," nhưng còn có nghĩa rộng hơn chỉ một kẻ gian tà, không trong sạch, giống như một đứa trẻ ranh mãnh. Từ này bắt nguồn từ tiếng Tuscan với nghĩa là "chân của quỷ." Tên của cậu bé đôi khi còn được viết là Salai, với dấu trọng âm tạo ra thêm một âm tiết thứ ba, khiến nó được phát âm thành sah-lie-yee. Nó xuất phát từ nhân vật con quỷ trong tác phẩm thơ Il Morgante (Tên khổng lồ) của Luigi Pulci mà Leonardo có một bản sao; trong tác phẩm này, cái tên được viết là Salai, không có dấu trọng âm trên chữ i.

Thật không có gì là bất thường khi một cậu bé rời nhà đi làm người phục vụ ở tuổi lên mười nhưng Salai hẳn phải là cái gì đó hơn thế. Sau này, thi thoảng Leonardo cũng có nhắc đến cậu bé bằng cụm từ "học trò của tôi," nhưng đó hẳn là cách gọi không mấy xác đáng; Salai chưa bao giờ vượt qua giới hạn của một nghệ sĩ hạng xoàng, chỉ tự tay vẽ được rất ít tranh. Thay vào đó, cậu bé trở thành trợ lý, bạn đồng hành, thư ký và có lẽ đến một lúc nào đó còn là người tình của Leonardo. Trong một cuốn sổ tay của ông, một người học trò khác trong xưởng, mà cũng có thể là một đối thủ của ông, đã vẽ một hình ảnh biếm họa tục tĩu trong đó một cái dương vật to lớn có hai chân đang thọc qua một vật thể có chữ "Salai" ở trên.

Trong một tài liệu không được xuất bản mang tên "Cuốn sách về những giấc mơ" viết vào năm 1560, Lomazzo, người có quen biết một trong số các học trò của Leonardo, đã hình dung về một cuộc đối thoại giữa nhà điêu khắc Hy Lạp cổ đại Phidias và Leonardo, trong đó Leonardo thú nhận đã đem lòng yêu Salai. Phidias hỏi thẳng thừng liệu họ có quan hệ tình dục hay không. "Liệu ngài có chơi cái trò đen tối mà dân Florence vô cùng ưa thích đó không?"

"Rất nhiều lần!" Leonardo vui vẻ đáp. "Ngài nên biết rằng đó là chàng trai xinh đẹp nhất trên đời, đặc biệt là khi ở tuổi mười lăm," đấy cũng có thể là gợi nhắc về thời điểm mà mối quan hệ của họ có thêm phần xác thịt.

"Ngài không thấy xấu hổ khi nói vậy hay sao?" Phidias hỏi.

Leonardo, hoặc ít nhất là nhân vật đã được tiểu thuyết hóa của Lomazzo, đã trả lời không. "Sao lại phải xấu hổ? Giữa những con người cao quý, chẳng gì đáng tự hào hơn thế... Nên hiểu rằng tình yêu giữa nam giới là sản phẩm quý giá giúp những người đàn ông với những cảm xúc khác biệt về tình bằng hữu xích lại gần nhau hơn, để sau những năm tháng tuổi đời non nớt họ có thể trở thành những người bạn gắn bó khi trưởng thành."[8]

[8] Pedretti, Chronology, 141.

Ngay khi chuyển tới sống cùng Leonardo, Salai đã có ngay biệt hiệu của mình. “Ngày thứ hai, tôi thuê người may hai cái áo sơ mi cho thằng bé, cả một đôi bít tất dài và một cái áo khoác da nhưng khi tôi để riêng ra ít tiền để sau này trả công cho thợ thì cậu ta đã lấy cắp mất,” Leonardo ghi lại. “Tôi không thể khuyên nhủ được thằng bé thú nhận, dù rất chắc chắn là nó đã làm chuyện đó.” Tuy nhiên, ông vẫn đưa Salai tới các bữa tiệc tối với tư cách bạn đồng hành, cho thấy cậu bé không chỉ đơn giản là một tay trợ lý hay cậu học trò có tính ăn cắp vặt. Hai ngày sau khi đón cậu bé về nhà, Leonardo đưa cậu tới một bữa tối tại nhà kiến trúc sư Giacomo Andrea da Ferrara. Ở đó, cậu ta đã thể hiện mình là một kẻ vô phép, “ăn bằng hai và quấy phá bằng bốn người cộng lại, làm vỡ ba lọ dầu giấm để bàn và làm đổ rượu ra ngoài,” Leonardo ghi lại trong sổ tay.

Hiếm khi tiết lộ gì nhiều về cá nhân mình trong sổ tay nhưng Leonardo đã nhắc tới Salai đến cả chục lần, thường là với giọng điệu cáu giận, hoàn toàn trái ngược với sự vui thích và tình yêu mà ông dành cho cậu bé. Trong đó, có ít nhất năm lần ông đề cập đến chuyện cậu bé ăn cắp đồ. “Vào ngày thứ bảy của tháng Chín, cậu ta ăn cắp một cái bút trâm trị giá 22 soldi của Marco, lúc ấy đang ở cùng tôi. Đó là một cái bút ngòi bạc ông ấy mang theo từ xưởng vẽ của mình, sau khi tìm kiếm hồi lâu, Marco tìm thấy nó được giấu trong hộp của Giacomo.” Trong lễ hội mừng đám cưới của Ludovico Sforza và Beatrice d’Este năm 1491, Leonardo ghi lại, “Khi ấy tôi đang ở nhà của Đức ông Galeazzo da San Severino để sắp xếp lễ hội chào mừng giải cưỡi ngựa đấu thương do ông tổ chức, một vài người phục vụ đang thay đồ để mặc thử trang phục của những kẻ man rợ sẽ xuất hiện tại lễ hội, Giacomo đã lục ví của một người trong số họ khi thấy nó bị bỏ quên trên giường cùng những thứ quần áo khác, rồi lấy hết cả tiền trong đó.”[9]

[9] Paris Ms. C, 15b; Notebooks/J. P. Richter, 1458; Notebooks/Irma Richter, 291.

Đọc qua hàng loạt những câu chuyện của Leonardo, có lẽ bạn đọc sẽ ngạc nhiên thích thú không chỉ bởi Salai mà còn bởi cách Leonardo cứ tiếp tục ghi lại và tiếp tục tha thứ cho những lần phạm tội của cậu bé. Một ví dụ khác, “Quý Ngài Agostino xứ Pavia có đưa cho tôi một miếng da Thổ Nhĩ Kỳ để làm một đôi ủng nhưng chỉ một tháng sau, Giacomo đã ăn cắp nó rồi bán cho một đứa bạn với giá 20 soldi và với số tiền này, như chính cậu ta tự thú, cậu ta đã tiêu sạch để mua kẹo hạt hồi. Những cột tính toán tiền

nong trong sổ tay thường được Leonardo viết cẩn thận bằng chữ cỡ nhỏ nhưng bên cạnh một cột trong số đó, từ ngữ của Leonardo tràn ra đầy giận dữ ở bên lề với cỡ chữ to gấp đôi: “Trộm cắp, dối trá, bướng bỉnh, tham lam.”

Những cãi vã giữa họ diễn ra dai dẳng trong nhiều năm. Một danh sách mua sắm mà Leonardo viết cho một người trợ lý vào năm 1508 cuối cùng đã trở thành thông điệp: “Salai, ta muốn hòa bình, không phải chiến tranh. Đừng gây chiến nữa, ta chịu thua rồi.”[10] Vậy nên, suốt cuộc đời, Leonardo vẫn tiếp tục nuông chiều Salai và khoác cho cậu bé những thứ trang phục màu mè bảnh bao nhất, rất nhiều trong số chúng có màu hồng và hẳn là đã tiêu tốn của ông những khoản khổng lồ mà ông vẫn thường ghi lại trong sổ tay (trong đó có ít nhất hai mươi bốn đôi giày lạ mắt và một đôi tất đắt tiền tới nỗi hẳn là chúng phải được trang trí bằng đá quý).

[10] Codex Atl., 663v/244r; Pedretti Chronology, 64; Notebooks/Irma Richter, 290, 291; Bramly, 223, 228; Nicholl, 276.

NHỮNG BỨC VẼ ĐÀN ÔNG TRẺ VÀ GIÀ

Ngay từ trước khi Salai chuyển đến sống cùng, Leonardo đã bắt đầu cho ra đời những bản phác họa hai nhân vật kề sát nhau, một ái nam xinh đẹp có mái tóc xoăn đối diện với một ông già gân guốc như nhân vật ở trên “trang chủ đề” mà chúng ta đã thấy, với cái cằm bạnh và mũi khoằm. Như sau này ông chỉ dẫn, “Trong hội họa tường thuật, các trò nên đặt những thứ đối lập trực diện, khi ở cạnh nhau chúng sẽ cho thấy sự tương phản rõ nét nhất. Bởi vậy, hãy để những thứ xấu xí bên cạnh những thứ xinh đẹp, to ở cạnh nhỏ, già ở cạnh trẻ.”[11]

[11] John Garton, “Leonardo’s Early Grotesque Head of 1478,” trong Fiorani và Kim; Notebooks/Irma Richter, 289; Leonardo on Painting, 220; Codex Urb., 6lr-v; Jens Thus, The Florentine Years of Leonardo and Verrocchio (Jenkins, 1913).

Ghép đôi là mô típ Leonardo học được từ người thầy Verrocchio của mình, ông đi sâu vào hai tuýp nhân vật, người chiến binh già rắn rỏi và người thiếu niên trẻ xinh đẹp, biến hình ảnh hai nhân vật đối diện nhau này trở thành một nét đặc trưng khá phổ biến trong các tập bản thảo của mình. Kenneth Clark mô tả sự kết hợp đó như sau:

Nét đặc trưng nhất trong những sáng tác này là hình ảnh một người đàn ông trọc đầu, râu ria nhẵn nhụi, vẻ mặt nghiêm khắc dữ tợn, mũi và cằm quặm lại, đôi khi ông ta hiện lên qua những nét biếm họa nhưng thường xuyên hơn là một hình ảnh trang nghiêm mẫu mực. Những đường nét đặc biệt nổi bật ấy dường như tượng trưng cho sức mạnh và bản tính cương nghị của chính Leonardo và bởi vậy nó trở thành đối trọng của nhân vật còn lại, cũng được ông khắc họa tài tình không kém – ái nam ở đối diện. Thực ra, họ chính là hai mẫu tượng hình mà Leonardo vô thức tạo nên, hai hình ảnh mà bàn tay ông vẽ ra trong khi tâm trí đang lang thang vô định.... Rắn rỏi và mềm yếu, họ đại diện cho hai mặt trong bản chất con người Leonardo.[12]

[12] Clark, 121.



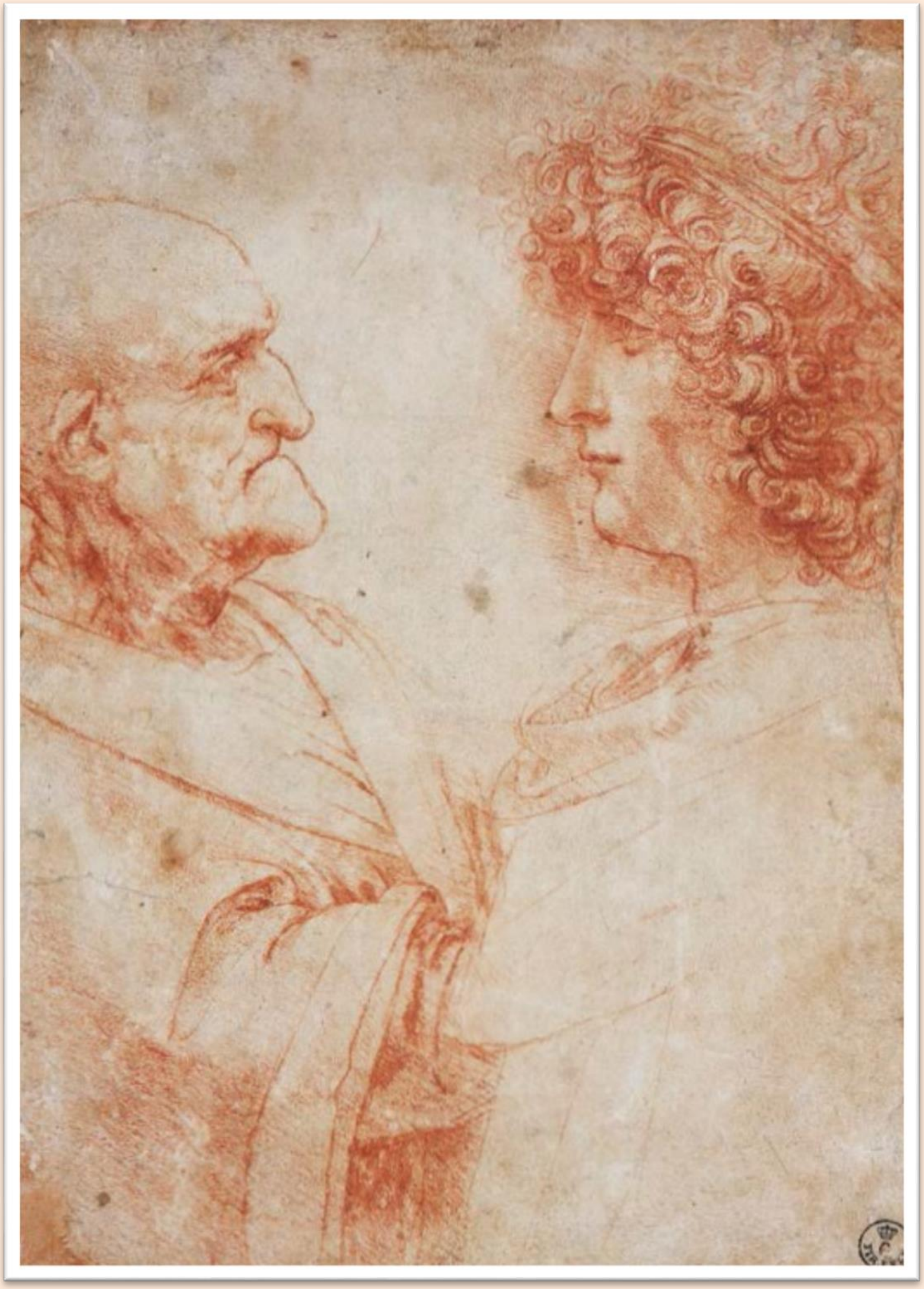
Người đàn ông mặt khoằm và một thanh niên trẻ, 1478

Cặp chân dung nhìn nghiêng được biết đến đầu tiên của Leonardo xuất hiện trên một trang sổ tay từ năm 1478, khi ông vẫn còn ở Florence. Người đàn ông già có cái mũi dài nhọn khoằm xuống, môi trên hõm sâu vào trong, còn cái cằm nhô ra quá đà thì vểnh hẳn lên, tạo thành kiểu gương mặt nhọn điển hình mà Leonardo thường vẽ. Mái tóc xoăn dày cho thấy Leonardo có thể đang vẽ một hình ảnh biếm họa của chính mình khi luống tuổi hơn. Đối diện với ông ta, chỉ bằng vài nét bút sơ sài, là cậu trai mảnh dẻ không có nét gì đặc biệt, uể oải nhìn lên với tư thế vặn cổ và nghiêng người rất tài tình. Nhân vật trẻ trung và uyển chuyển, gợi nhớ tới bức tượng tạc David của Verrocchio mà Leonardo có thể chính là người mẫu, cho thấy có lẽ Leonardo, dù có ý thức hay không, cũng đã từng tự họa mình khi còn trẻ tuổi, ông đã vô tình đặt phần trẻ trai và trưởng thành của chính bản thân mình ở kề bên nhau. Cũng có cả dấu hiệu của sự đồng hành trong những bản vẽ hai gương mặt đối diện nhau này. Đó là trên một trang sổ tay từ năm 1478 mà Leonardo đã viết thành lời: “Fioravante di Domenico xứ Florence là người bạn mà tôi yêu mến nhất, cho dù cậu ấy là... của tôi.”[13]

[13] Uffizi, Florence, inv. 446E; Notebooks/J. P. Richter, 1383.

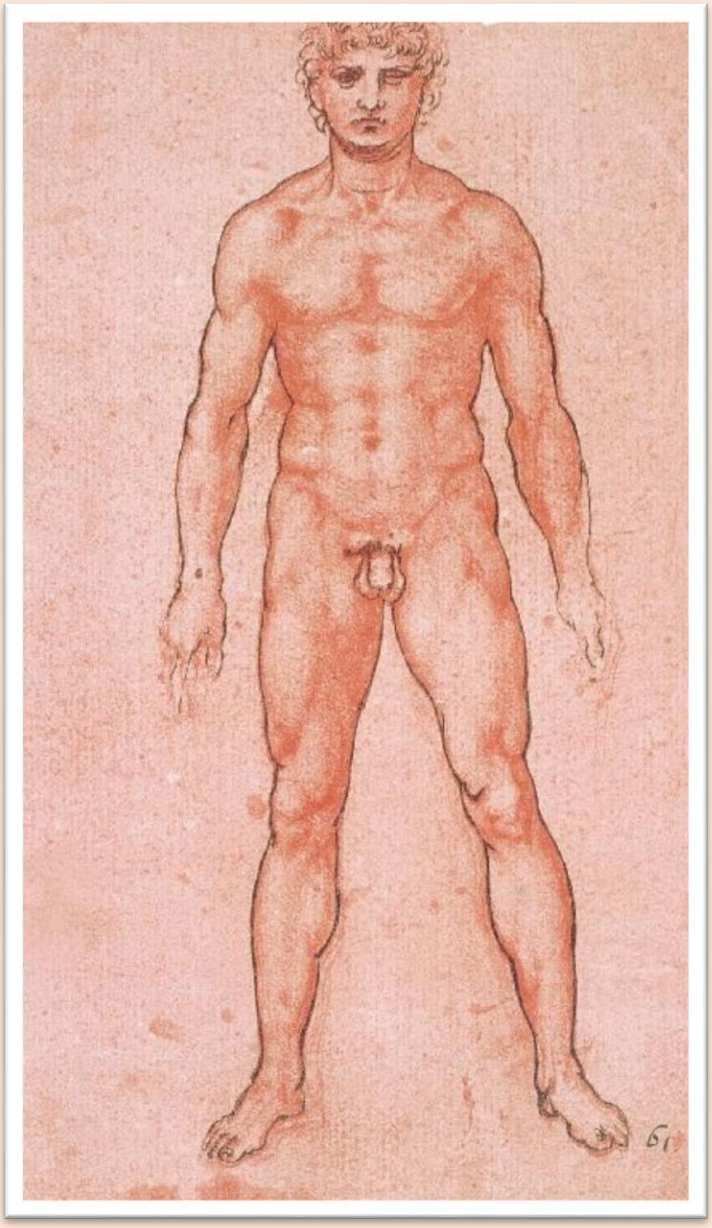
Sau khi Salai chuyển tới sống cùng vào năm 1490, trên những bức vẽ và phác họa của Leonardo bắt đầu xuất hiện hình ảnh một cậu bé yểu điệu hơn, có da có thịt hơn và có phần gợi cảm hơn. Nhân vật mà chúng ta có thể giả định một cách chính xác là Salai này dần trưởng thành theo năm tháng. Một ví dụ hay là phiên bản của bức vẽ người đàn ông gân guốc có cái cằm nhọn đối diện một chàng trai trẻ của Leonardo, ra đời trong khoảng những năm 1490. Không giống phiên bản năm 1478, lần này chàng trai trẻ có những lọn tóc xoăn dày, chảy tràn từ mái đầu và đổ xuống cái cổ dài như một dòng thác. Cặp mắt to nhưng ánh nhìn trống rỗng. Cái cằm đầy đặn. Cặp môi dày tạo thành khuôn hình mà nếu nhìn kỹ ta có thể nhận ra nụ cười của Mona Lisa, dù có phần tinh quái hơn. Chàng trai có vẻ đẹp thiên thần nhưng cũng rất quỷ quái. Cánh tay ông lão chạm tới vai của cậu bé nhưng cẳng tay và cả phần thân trên lại gần như mờ nhạt, như thể hai cơ thể đang hòa vào nhau. Dù không phải một bức chân dung tự họa của Leonardo, khi ấy đang độ tuổi giữa tứ tuần, người đàn ông già dường như là một hình ảnh biếm họa mà qua thời gian, ông thường sử dụng để truyền tải cảm xúc của bản thân khi phải đối diện với tuổi già đang dần ập tới.[14]

[14] Pedretti Chronology, 140.

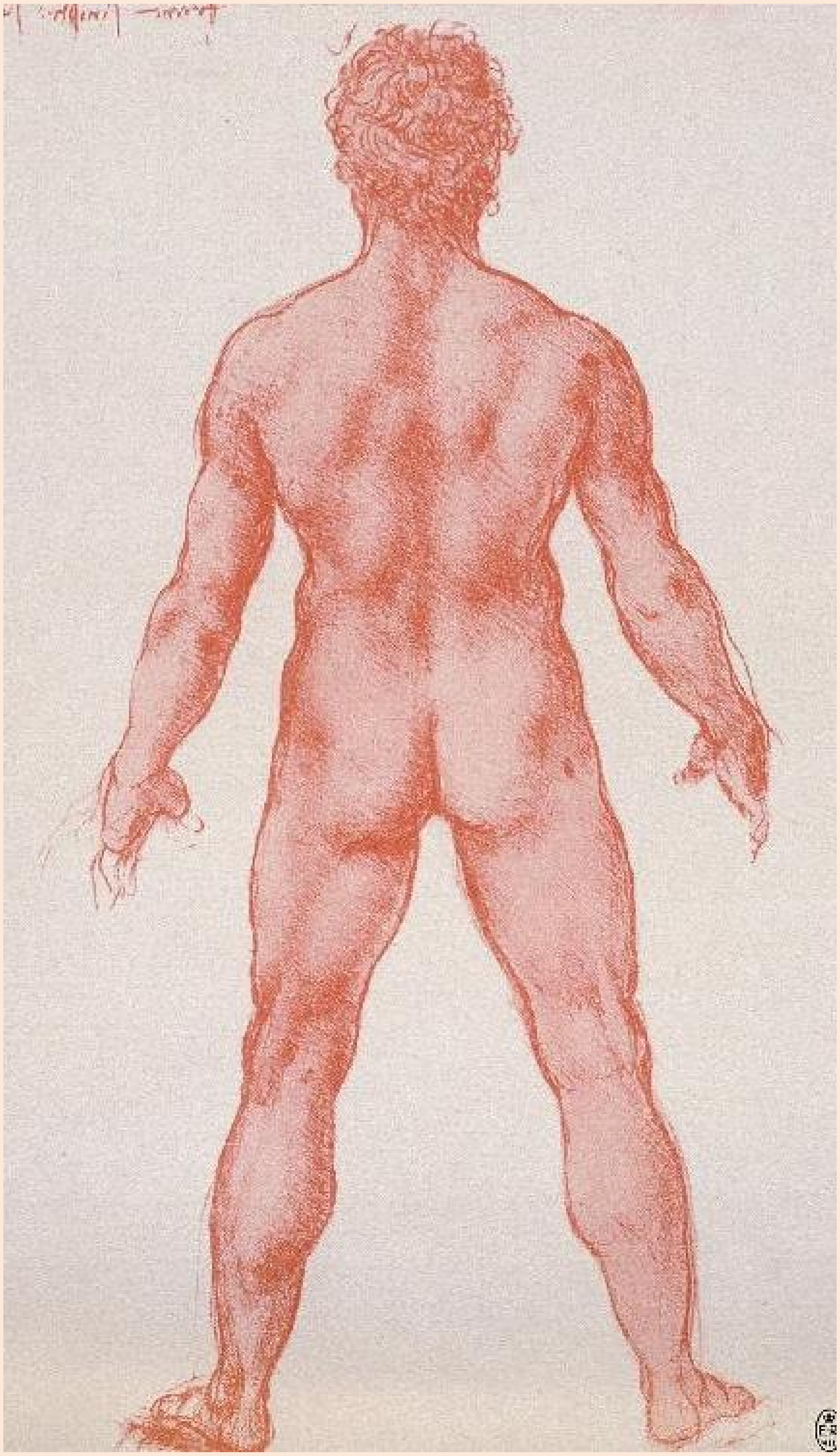


Người đàn ông già và nhân vật có thể là Salai,
vẽ trong khoảng những năm 1490

Trong suốt sự nghiệp của mình, bằng tình cảm trìu mến, Leonardo sẽ vẽ đi vẽ lại nhiều lần cậu bé Salai. Chúng ta được chứng kiến cậu lớn dần lên song ở giai đoạn nào cũng vẫn giữ nguyên vẻ đẹp mềm mại đầy nhục dục. Khi cậu bước sang tuổi hai mươi, Leonardo vẽ cậu với phấn đỏ và bút chì, đứng khỏa thân. Đôi môi và cái cằm vẫn còn vẻ trẻ con, mái tóc xoăn rậm rạp nhưng cơ thể và hai cánh tay hơi dang ra đã có cơ bắp như chúng ta sẽ thấy trong bức Người Vitruvius và một vài hình vẽ giải phẫu khác. Một hình khỏa thân cả người nữa, lần này là từ phía sau, cũng thể hiện chàng trai trong tư thế tay chân dang ra, cơ thể cường tráng đầy đặn.



Salai khoảng năm 1504



Salai khoảng năm 1504

Một vài năm sau, khoảng năm 1510, Leonardo lại vẽ một bức khác bằng phấn hình cái đầu xoay nghiêng của Salai, lần này cậu nhìn về bên phải người xem. Lần này tất cả những đặc điểm tương tự của cậu bé vẫn hiện diện, từ cái cổ thiên nga cho tới cái cằm đầy và đôi mắt uể oải nhưng cậu

đã trưởng thành hơn, dù vẫn còn chút vẻ trẻ trai. Môi trên đầy đặn và nhô ra phía trước còn môi dưới mềm mại hớt về phía sau, một lần nữa chúng lại làm nên dấu vết của một nụ cười tinh quái.



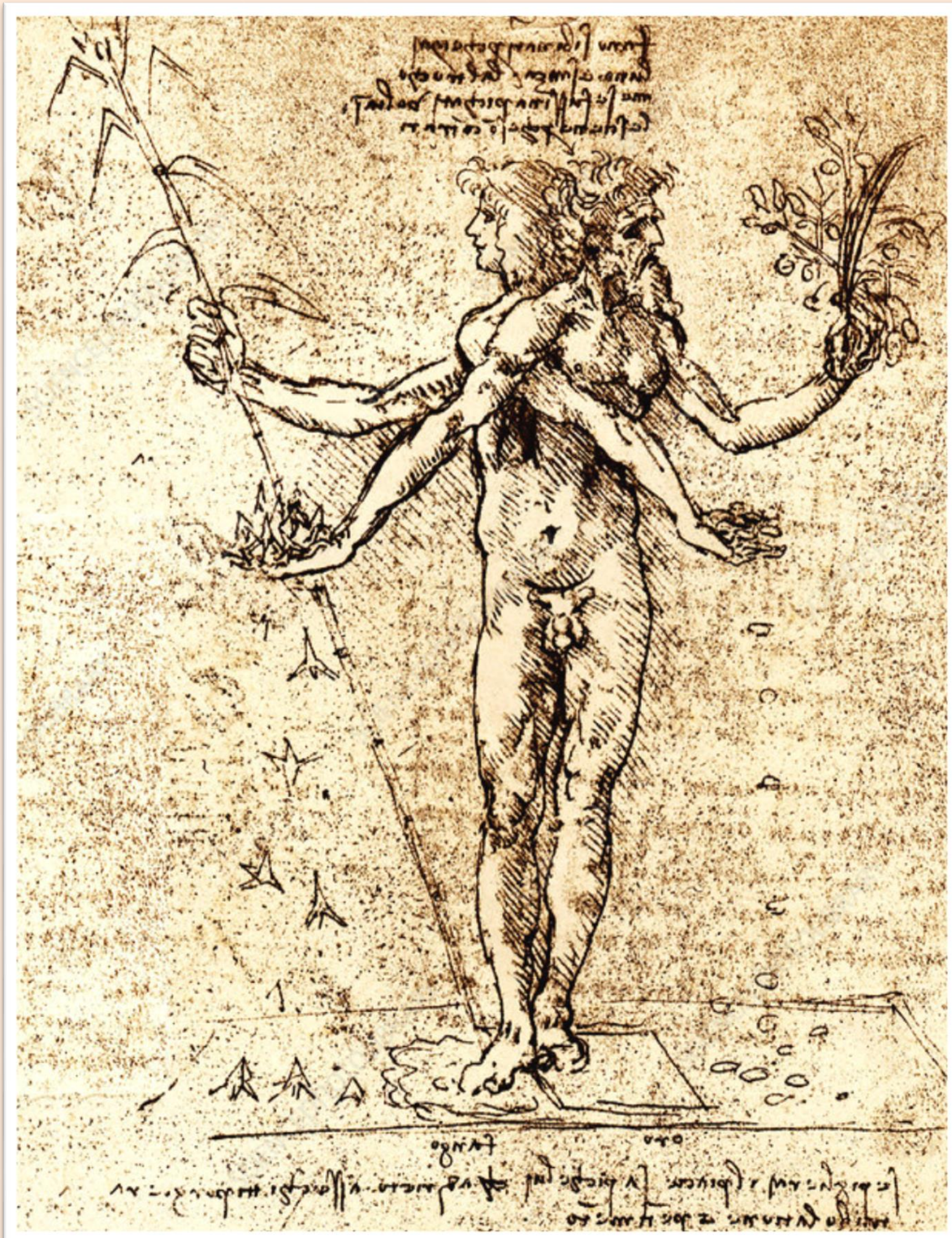
Salai khoảng năm 1510

Ngay cả đến những năm cuối đời, Leonardo dường như vẫn bị hình ảnh của Salai mê hoặc. Trong một bức vẽ từ khoảng năm 1517, ông phác họa hình ảnh mong manh mờ nhạt gương mặt nhìn nghiêng của chàng Salai trẻ tuổi vẫn còn đọng lại trong trí nhớ. Đôi mắt có mí dày vẫn quyến rũ và hơi trống rỗng, mái tóc vẫn xoăn dày giống như Vasari kể lại là "khiến Leonardo vô cùng thích thú."[15]

[15] Windsor, RCIN 912557, 912554, 912594, 912596.



Salai khoảng năm 1517



Bức vẽ phúng dụ về Lạc thú và Nỗi đau

Ấn tượng về loạt hình vẽ ông lão và chàng trai trẻ đang đối diện nhau của Leonardo cùng sống dậy mạnh mẽ trong trong một hình vẽ phúng dụ đầy ám ảnh, trong đó ông thể hiện hai nhân vật đại diện cho Lạc thú và Nỗi đau. Nhân vật trẻ trai đại diện cho Lạc thú có nhiều nét của Salai. Chàng trai đang đứng xoay lưng và nửa phần cơ thể nhập vào với người đàn ông già hơn, đại diện cho Nỗi đau. Cơ thể họ hòa làm một trong khi những cánh tay đan vào nhau. “Lạc thú và Nỗi đau hiện hình trong một cặp song sinh,” Leonardo viết trên bức vẽ, “bởi chẳng bao giờ có một thứ mà không có thứ kia.”

Như vẫn thường thấy trong các hình vẽ phúng dụ của Leonardo, có rất nhiều biểu tượng và lối chơi chữ bằng hình ảnh. Nỗi đau đứng trên bùn, trong khi Lạc thú đứng trên vàng. Nỗi đau đang thả những quả bông nhỏ có tên tribolo, một cách chơi chữ với từ tribolatione, có nghĩa là “nỗi cực khổ.” Lạc thú đang thả những đồng xu và cầm một cây sậy. Leonardo giải thích tại sao cây sậy lại làm sống dậy “những lạc thú tội lỗi,” cũng chính là nguồn gốc của Nỗi đau: “Lạc thú ở đây đại diện bởi cây sậy trong bàn tay phải của chàng trai, cũng là bàn tay vô dụng, không một chút sức mạnh, những vết thương mà nó gây ra đều nhiễm độc. Ở Tuscany, cây sậy được dùng để làm chân giường, với ý nghĩa rằng cái giường cũng là nơi những giấc mơ hão huyền hiện ra.”

Ý niệm “những giấc mơ hão huyền của Leonardo có vẻ như bao gồm cả những tưởng tượng nhục dục và ông tiếp tục với lời ca thán rằng, chúng có thể khiến con người sao lãng khỏi công việc. “Chính ở đây mà nhiều thời gian quý báu bị lãng phí và nhiều lạc thú hão huyền được tận hưởng,” ông viết về cái giường, “cả tâm trí khi tưởng tượng ra những điều không thể và cơ thể khi dự phần vào những lạc thú thường là nguyên nhân cướp đi cả mạng sống.” Liệu điều đó có nghĩa là Leonardo tin rằng một số lạc thú hão huyền mà ông dung túng hay tưởng tượng ra trong khi ở trên giường là nguyên nhân gây ra những suy nhược của chính mình? Như ông từng cảnh báo trong đoạn mô tả về cây sậy “vô dụng” tượng trưng cho dương vật mà Lạc thú cầm trên tay, “Nếu các ngươi chọn Lạc thú thì hãy biết rằng sau lưng anh ta là kẻ sẽ khiến các ngươi Thống khổ và Ân hận.”[16]

[16] Leonardo, “Allegorical Drawing of Pleasure and Pain,” c. 1480, Christ Church Picture Gallery, Oxford; Notebooks/J. P. Richter, 676; Nicholl, 204.

CHƯƠNG 8

NGƯỜI VITRUVIUS

ĐĂNG LẦU CHO NHÀ THỜ CHÍNH TÒA MILAN

Năm 1487, khi chính quyền Milan đang tìm kiếm ý tưởng để xây trên đỉnh nhà thờ chính tòa một ngọn đăng lầu*, trong tiếng Ý gọi là **tiburio**, Leonardo đã nắm lấy cơ hội này để tạo dựng cho mình danh tiếng của một kiến trúc sư. Năm đó, ông vừa hoàn thành các bản kế hoạch xây dựng một thành phố lý tưởng nhưng chúng không thu hút được nhiều sự quan tâm. Cuộc thi thiết kế đăng lầu chính là cơ hội để ông chứng tỏ mình cũng có thể làm được những thứ thực tế hơn.

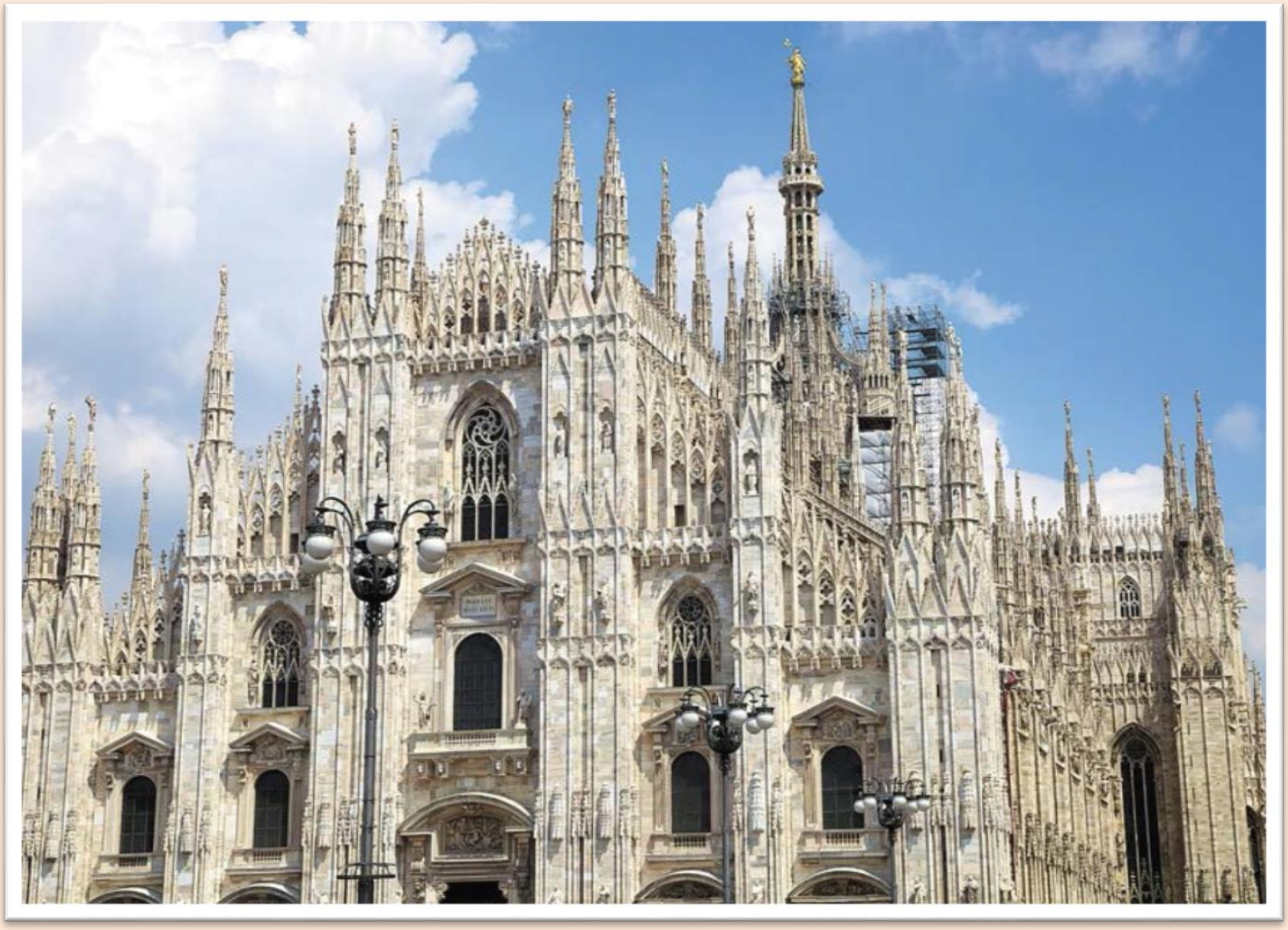
* Nguyên văn: Lantern tower: phần kiến trúc cao thường nhô lên tại khoảng giữa bốn cánh của một nhà thờ xây theo hình thập giá, phần chóp có hình dáng giống như một cái đèn lồng, thường có các lỗ mở lớn để ánh sáng rọi ra.

Nhà thờ chính tòa Milan khi ấy đã một trăm năm tuổi nhưng nó vẫn chưa có ngọn đăng lầu truyền thống trên mái, chỗ giao giữa gian chính và các chái. Thách thức phải thiết kế ngọn đăng lầu sao cho vừa hài hòa với phong cách Gothic của cả công trình, vừa vượt qua được điểm yếu về kết cấu ở chỗ giao nhau đã khiến vài kiến trúc sư trước đó bỏ cuộc. Có ít nhất chín kiến trúc sư tham gia vào cuộc thi được tổ chức năm 1487, họ thực hiện nhiệm vụ theo kiểu hợp tác, chia sẻ ý tưởng với nhau.[1]

[1] Frances Ferguson, “Leonardo da Vinci and the Tiburio of the Milan Cathedral,” trong Claire Farago, ed .,An Overview of Leonardo’s Career and Projects until c. 1500(Taylor & Francis, 1999), 389; Richard Schofield, “Amadeo, Bramante, and Leonardo and the Tiburio of Milan Cathedral,” Journal of Leonardo Studies 2 (1989), 68.

Thời kỳ Phục hưng ở Ý đã sản sinh ra các nghệ sĩ – kỹ sư – kiến trúc sư, những tài năng với sự tổng hòa của nhiều lĩnh vực khác nhau, giống như Brunelleschi và Alberti. Dự án đăng lầu đã mang lại cho Leonardo cơ hội làm việc cùng hai nhân vật xuất sắc nhất trong số đó: Donato Bramante và Francesco di Giorgio. Họ đã trở thành những người bạn thân thiết và sự cộng tác giữa họ đã tạo nên một số thiết kế nhà thờ đặc sắc. Quan trọng hơn, nó còn dẫn dắt họ tới một loạt bản vẽ, dựa trên văn tự của một kiến trúc sư thời La Mã cổ đại, mà mục đích là tìm kiếm sự hài hòa về tỷ lệ giữa

cơ thể người với một công trình nhà thờ. Xuất sắc nhất trong số đó chính là bức vẽ đã trở thành hình ảnh đại diện cho Leonardo, biểu tượng của sự hài hòa giữa con người và vũ trụ.



Nhà thờ chính tòa Milan, với ngọn đăng lầu (tiburio)

Bramante là chuyên gia đầu tiên đánh giá các bài thi thiết kế ngọn đăng lầu. Hơn Leonardo tám tuổi, ông là con trai một người nông dân xuất thân từ vùng gần Urbino, mang trong mình tham vọng cùng đam mê lớn. Ông chuyển tới Milan đầu những năm 1470 để gây dựng sự nghiệp của riêng mình và kể từ đó đã làm đủ mọi nghề từ nghệ sĩ giải trí đến kỹ sư. Giống như Leonardo, ông bước vào triều đình Sforza ban đầu với tư cách là người dàn dựng các chương trình giải trí và nghệ sĩ biểu diễn. Ông cũng viết những vần thơ dí dỏm, đưa ra những câu đố thông minh và thi thoảng còn tô điểm thêm cho các màn trình diễn của mình bằng cách chơi đàn lia hay đàn luýt.

Một vài truyện ngụ ngôn và tiên tri của Leonardo là những lời khen ngợi dành cho Bramante và đến cuối những năm 1480, họ đã cùng nhau sáng tác những câu chuyện thần tiên dùng để biểu diễn trong những dịp đặc biệt cũng như phục vụ ngành giải trí vô cùng thịnh vượng mà nhà Sforza khởi xướng. Cả hai người đều thông minh kiệt xuất và vô cùng quyến rũ, dù vậy họ vẫn trở thành những người bạn thân thiết. Trong sổ tay của mình, Leonardo thương mến gọi Bramante là "Donnino" còn Bramante thì dành tặng một tập thơ mà ông viết về những di tích cổ La Mã cho Leonardo, gọi Leonardo là "người bạn đồng liêu thân thiết, đáng mến và vui vẻ."[2]

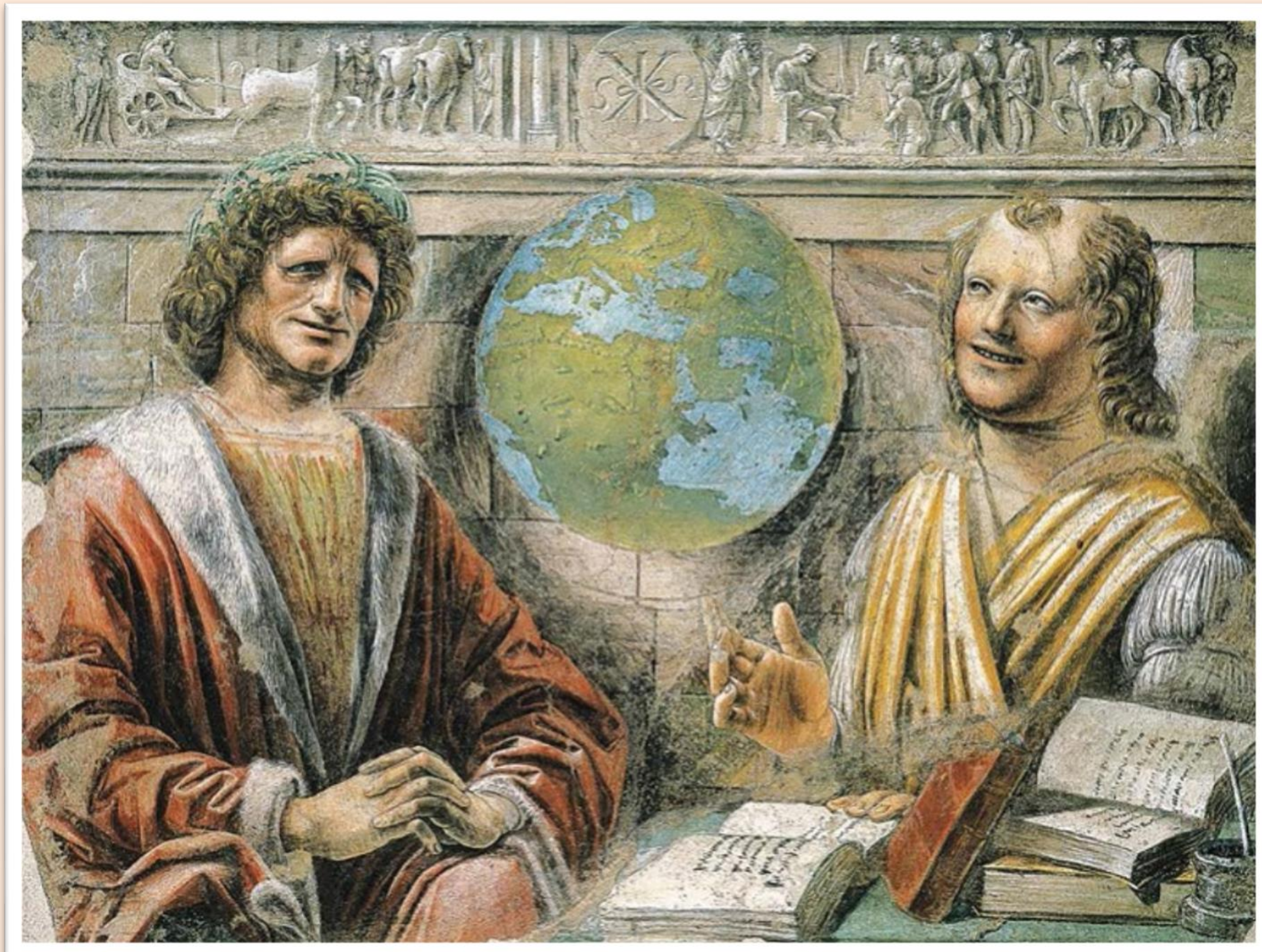
[2] Ludwig Heydenreich, "Leonardo and Bramante: Genius in Architecture," trong O'Malley, 125; King, 129; Notebooks/J. P. Richter, 1427; Carlo Pedretti, "Newly Discovered Evidence of Leonardo's Association with Bramante," Journal of the Society of Architectural Historians 32 (1973), 224. Nicholl, 309, bàn về các nhận định quy tác giả khác nhau cho các bài thơ.

Một vài năm sau khi ông và Leonardo đã trở thành bè bạn,[3] Bramante vẽ một bức tranh tường ghi lại hình ảnh của hai nhà triết học cổ đại Heraclitus và Democritus. Heraclitus, người nổi tiếng vì rất quan tâm tới số phận con người, đang mỉm cười, trong khi Democritus thì lại đang khóc. Với gương mặt tròn và cái đầu đã bắt đầu hói, Heraclitus dường như là chân dung tự họa của Bramante, trong khi chân dung của Democritus dường như dựa trên hình ảnh của Leonardo, ông có mái tóc xoăn cuộn chặt, mềm mại và dày dặn, áo khoác dài màu hồng đỏ, lông mày và cằm nổi rõ, trước mặt ông là một cuốn sách chép tay với các chữ cái viết từ phải sang trái theo lối chữ gương. Nhờ đó mà chúng ta có thể hình dung Leonardo thời trai trẻ khi chưa để râu trông ra sao.

Bramante thăng tiến từ vai trò người dàn dựng các chương trình giải trí thành một nghệ sĩ – kỹ sư – kiến trúc sư riêng của triều đình Sforza, nhờ vậy ông có thể mở rộng đường cho Leonardo tại triều đình. Giữa những năm 1480, khi ông và Leonardo đang làm việc cùng nhau, Bramante đã thể hiện sự kết hợp giữa tài năng nghệ thuật và kiến trúc của mình qua công trình thiết kế một hậu cung giả đằng sau bàn thờ của Nhà thờ Santa Maria presso San Satiro ở Milan. Vì không còn chỗ trống, không thể nào xây được một hậu cung đầy đủ. Sử dụng kiến thức về phối cảnh khi ấy đã khá phổ biến trong giới họa sĩ Phục hưng, Bramante đã làm nên một tác

phẩm đánh lừa thị giác*, tạo ra một ảo ảnh quang học bằng tranh khiến cho không gian dường như sâu hơn so với thực tế.

* Trompe l'oeil: từ gốc Pháp có nghĩa là đánh lừa con mắt. Đây là một loại hình nghệ thuật thị giác trong đó người nghệ sĩ vận dụng các quy luật phối cảnh để tạo ra ảo giác về không gian cho người xem.

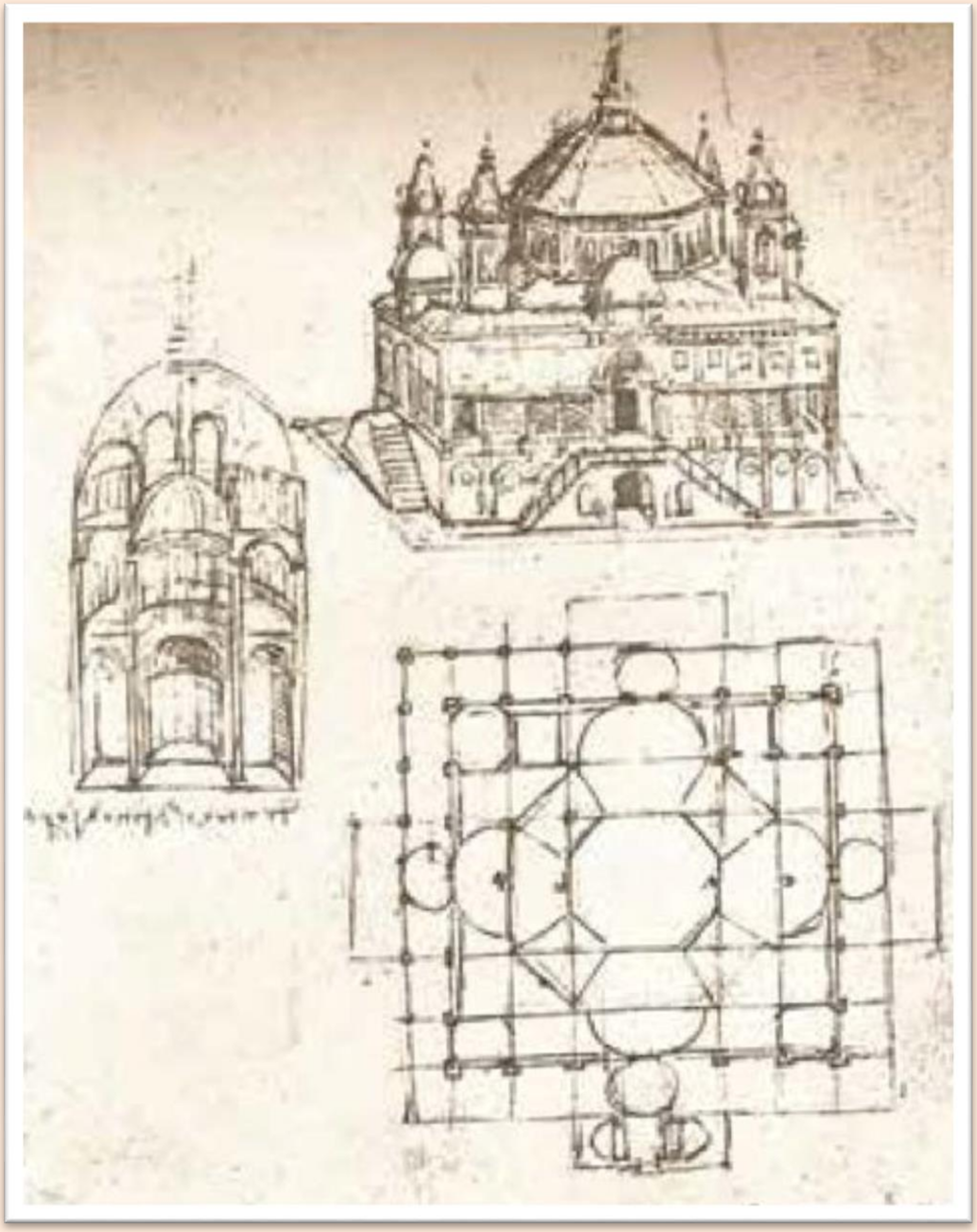


Bức Heraclitus và Democritus của Bramante, Leonardo ở bên trái**

**Với gương mặt tròn và cái đầu đã bắt đầu hói, Heraclitus dường như là chân dung tự họa của Bramante, còn chân dung của Democritus dường như dựa trên hình ảnh của Leonardo).

Trong vòng vài năm sau đó, Bramante và Leonardo đã cùng nhau tạo nên một kỳ tích tương tự về mặt kỹ thuật và phối cảnh khi Ludovico Sforza đặt hàng Bramante thiết kế thêm một phòng ăn cho Tu viện Santa Maria delle Grazie, còn Leonardo thì được giao vẽ một bích họa mô tả **Bữa tối cuối cùng** cho Tu viện. Cả Bramante và Leonardo đều ưa thích những thiết kế nhà thờ dựa trên các nguyên tắc đối xứng chặt chẽ. Điều đó đã khiến họ lựa chọn những thiết kế cân đối kiểu đền thờ ở trung tâm với các khối

vuông, tròn và các hình hình học phổ biến khác, như chúng ta thấy trong rất nhiều bản vẽ phác thảo nhà thờ của Leonardo.



Hình vẽ các nhà thờ

Bramante trình bày bằng văn bản ý kiến của mình về các ý tưởng thiết kế đăng lầu vào tháng Chín năm 1487. Một vấn đề được đề cập tới là liệu ngọn tháp nên có bốn mặt cho ăn khớp với các dầm đỡ ở mái vì mục đích an toàn, hay là nên có tám mặt. "Tôi bảo lưu ý kiến rằng một tháp vuông sẽ chắc chắn và ưu việt hơn so với hình bát giác, bởi nó hợp hơn nhiều so với phần còn lại của tòa nhà," ông kết luận.

Leonardo được chi trả sáu đợt trong thời gian từ tháng Bảy đến tháng Chín năm 1487 cho công việc đã thực hiện, có lẽ bao gồm cả việc trao đổi với Bramante trong khi ông soạn thảo ý kiến đánh giá của mình. Trong một buổi trình bày, Leonardo còn đưa ra kết luận triết học về sự tương đồng giữa cơ thể con người và cấu trúc các tòa nhà mà ông vô cùng hứng thú. "Thuốc khi được sử dụng hợp lý sẽ mang lại sức khỏe cho người ốm đau và một vị bác sĩ sẽ kê đúng toa thuốc nếu ông ta hiểu biết bản chất con người," ông viết. "Đây cũng là điều mà một nhà thờ ốm yếu cần đến – nó cần một vị bác sĩ kiến trúc, người hiểu bản chất của nó cũng như các quy tắc đúng đắn trong xây dựng."[4]

[4] Codex Atl., 270r/730r; Notebooks/Irma Richter, 282; Nicholl, 223.

Trong sổ tay của Leonardo tràn ngập các hình vẽ cùng mô tả về các điểm yếu trong kết cấu của các công trình, ông là người đầu tiên nghiên cứu hệ thống về nguồn gốc các vết nứt trên tường. "Những vết rạn dọc là do khớp nối giữa các bức tường cũ và mới gây ra," ông viết, "bởi vì các cạnh răng cưa không thể chịu được sức nặng của bức tường đặt lên trên nó, vậy nên nứt gãy là điều không thể tránh khỏi."[5]

[5] Codex Arundel, 158a; Notebooks/J. P. Richter, 773.

Để chống đỡ cho những phần không ổn định của Nhà thờ chính tòa Milan, Leonardo thiết kế một hệ thống các trụ tường để làm ổn định những phần xung quanh ngọn tháp do ông đề xuất và vì là một tín đồ của thử nghiệm, ông còn làm một thí nghiệm đơn giản để chỉ ra cơ chế của chúng:

Một thử nghiệm để chỉ ra rằng khối lượng đặt lên trên một kết cấu vòm không truyền hết tải trọng lên các cột của nó mà ngược lại, khối lượng đặt lên càng lớn thì nó càng truyền ít tải trọng xuống các cột hơn: Hãy đặt một người lên một cái cân nằm giữa một hố giếng mỏ, sau đó để anh ta chống hai tay hai chân vào thành giếng. Cái cân sẽ cho bạn thấy, khi đó anh ta nhẹ đi rất nhiều. Nếu bạn đặt các vật nặng lên vai anh ta, bạn sẽ tự thấy rằng trọng tải trên vai anh ta càng lớn thì anh ta sẽ càng chống tay chân vào tường mạnh hơn và khối lượng đo được trên cân lại càng giảm xuống."[6]

[6] Paris Ms. B, 27r; Notebooks/J. P. Richter, 788; Nicholl, 222.

Với sự trợ giúp của một thợ mộc phụ mà ông thuê được, Leonardo làm một mô hình bằng gỗ minh họa thiết kế đăng lầu của mình, nhờ đó được thanh toán thêm một vài đợt nữa vào đầu năm 1488. Nhưng ông đã không thử làm cho ngọn đăng lầu của mình hòa quyện với thiết kế kiểu Gothic và các trang trí ngoại thất của nhà thờ. Thay vào đó, ông thể hiện niềm say sưa từ thuở thiếu thời với mái vòm của Nhà thờ chính tòa Duomo của Florence; rất nhiều bản vẽ phác một mái vòm kiểu Tuscan dường như được lấy cảm hứng từ mái vòm của Brunelleschi hơn là những trụ tường cao kiểu Gothic của nhà thờ Milan. Đề xuất sáng tạo nhất của ông là tạo ra một mái vòm hai lớp, giống như của Brunelleschi. Nhìn từ bên ngoài, nó sẽ là một khối tứ diện, như Bramante từng khuyến nghị nhưng nhìn từ bên trong thì nó lại là hình bát giác.[7]

[7] Codex Atl., 310r-b/850r; Heydenreich, "Leonardo and Bramante," 139; Schofield, "Amadeo, Bramante, and Leonardo and the Tiburio of Milan Cathedral," 68; Schofield, "Leonardo's Milanese Architecture," 111; Jean Guillaume, "Léonard et Bramante L'emploi des ordres à Milan à la fin du XV e siècle," Arte Lombarda 86–87 (1988), 101; Carlo Pedretti, Leonardo Architect (Rizzoli, 1985), 42; Francesco P. DiTeodoro, "Leonardo da Vinci: The Proportions of the Drawings of Sacred Buildings in Ms. B,"Architectural Histories 3.1 (2015), 1.

FRANCESCO DI GIORGIO ĐƯỢC VỜI TỚI

Sau khi nhận được ý kiến của Bramante đi kèm với các đề xuất của Leonardo và các kiến trúc sư khác, chính quyền Milan dường như bối rối không biết phải làm sao, vậy là vào tháng Tư năm 1490, họ tổ chức một cuộc họp với sự tham gia của tất cả những người liên quan. Kết quả là một chuyên gia khác được mời tới, Francesco di Giorgio từ Siena.[8]

[8] Allen Weller, Francesco di Giorgio (University of Chicago, 1943), 366; Pietro Marani, "Leonardo, Francesco di Giorgio e il tiburio del Duomo di Milano," Arte Lombarda 62.2 (1982), 81; Pari Rahi, Ars et Ingenium: The Embodiment of Imagination in Francesco di Giorgio Martini's Drawings (Routledge, 2015), 45.

Lớn hơn Leonardo mười ba tuổi, Francesco di Giorgio lại là một hình mẫu nữa về một nghệ sĩ tổng hòa được cả nghệ thuật, kỹ thuật và kiến trúc, ông khởi đầu sự nghiệp trong vai trò một họa sĩ, chuyển tới Urbino khi tuổi đời còn khá trẻ để làm việc trong vai trò một kiến trúc sư, trở về Siena để điều hành hệ thống cống dẫn nước ngầm và khi rảnh rỗi còn làm một nhà điêu khắc. Ông cũng đam mê các loại vũ khí và chiến thuật phòng thủ quân sự. Nói cách khác, ông chính là Leonardo của Siena.

Giống như Leonardo, Francesco cũng giữ những cuốn sổ tay cỡ bỏ túi trong đó ghi lại những ý tưởng thiết kế của mình và đến năm 1475, ông bắt đầu tập hợp chúng lại để soạn thảo thành một tác phẩm luận về kiến trúc với ý định tiếp nối tác phẩm của Alberti. Viết bằng thứ tiếng Ý không mấy trau chuốt so với tiếng Latin, công trình của Francesco giống như một cẩm nang cho các nhà xây dựng hơn là một tác phẩm học thuật, ông cố gắng xây dựng thiết kế dựa trên nền tảng toán học và nghệ thuật. Các ý tưởng của ông cũng đa dạng như những gì ta vẫn thấy trong sổ tay của Leonardo. Chảy tràn trên các trang giấy là vô số bản vẽ và các chú thích về máy móc, nhà thờ kiểu đền tháp, vũ khí, máy bơm, cần trục, thiết kế đô thị và các lâu đài phòng thủ. Trong thiết kế nhà thờ, ông đồng quan điểm với Leonardo và Bramante khi ưu tiên nội thất hình thập giá cân xứng theo kiểu Hy Lạp, trong đó mặt bằng trung tâm có các gian chính và gian bên dài bằng nhau.

Một đề nghị mang tính chất ngoại giao văn hóa được gửi từ triều đình của Công tước thành Milan tới hội đồng thành phố Siena, trong đó mô tả tầm quan trọng của dự án đăng lầu và đề nghị Francesco được điều tới để phục vụ cho dự án. Phía Siena phải miễn cưỡng bằng lòng. Nhưng các thành viên hội đồng thành phố nhấn mạnh rằng, công việc của Francesco tại Milan cần phải kết thúc càng sớm càng tốt, bởi ông còn rất nhiều dự án chưa hoàn thành tại Siena. Đến đầu tháng Sáu, Francesco đã có mặt ở Milan để thiết kế một mô hình mới cho ngọn đăng lầu.

Một cuộc họp lớn được tổ chức ngay trong tháng đó với sự có mặt của Ludovico Sforza và các đại diện của nhà thờ chính tòa. Sau khi xem xét ba phương án lựa chọn, họ chấp thuận các đề xuất của Francesco và chọn ra hai kiến trúc sư kiêm kỹ sư của Milan đã tham gia vào cuộc thi. Kết quả cuối cùng là một ngọn tháp tám mặt trang trí công phu kiểu Gothic. Do phương án mới có những khác biệt quá xa so với phong cách thanh nhã kiểu Florence của Leonardo nên ông đã rút khỏi dự án.

Nhưng Leonardo vẫn tiếp tục say sưa với các thiết kế nhà thờ, ông đã vẽ hơn bảy mươi mái vòm tuyệt mỹ và những mặt bằng nội thất nhà thờ lý tưởng vào cùng thời điểm ông đang nghiên cứu về sự biến đổi của hình khối và phép cầu phương. Những thiết kế thú vị nhất của ông có các mặt bằng sàn chứa các hình tròn nằm trọn bên trong hình vuông để tạo ra các

hình khối đa dạng khác nhau, cùng ban thờ ở giữa, tất cả nhằm gợi lên mối quan hệ hài hòa giữa con người và vũ trụ.[9]

[9] Teodoro, “Leonardo da Vinci: The Proportions of the Drawings of Sacred Buildings in Ms. B,” 9.

CHUYẾN DU HÀNH CÙNG FRANCESCO TỚI PAVIA

Trong khi cùng nhau tham gia dự án đăng lầu của nhà thờ chính tòa Milan vào tháng Sáu năm 1490, Leonardo và Francesco di Giorgio đã tới thăm thành Pavia nằm cách đó hai mươi nhăm dặm, ở đó, một thánh đường mới cũng đang được xây dựng. Biết được những gì Leonardo và Francesco đang thực hiện tại Milan, các nhà cầm quyền ở Pavia khi đó đã yêu cầu Ludivico Sforza gửi họ tới để tư vấn cho mình. Ludovico viết cho viên thư ký riêng, “những ngươi giám sát việc xây dựng nhà thờ chính tòa của thành phố này, đã yêu cầu chúng ta đồng ý gửi tới chỗ họ kỹ sư người Siena đang làm việc cho những người giám sát xây dựng công trình nhà thờ chính tòa Milan.” Ludovico đang nói tới Francesco, nhân vật mà rõ ràng là ông ta không thể nhớ nổi tên. Trong phần tái bút, ông thêm vào “Quý ông Leonardo thành Florence” cũng phải đi theo cùng.

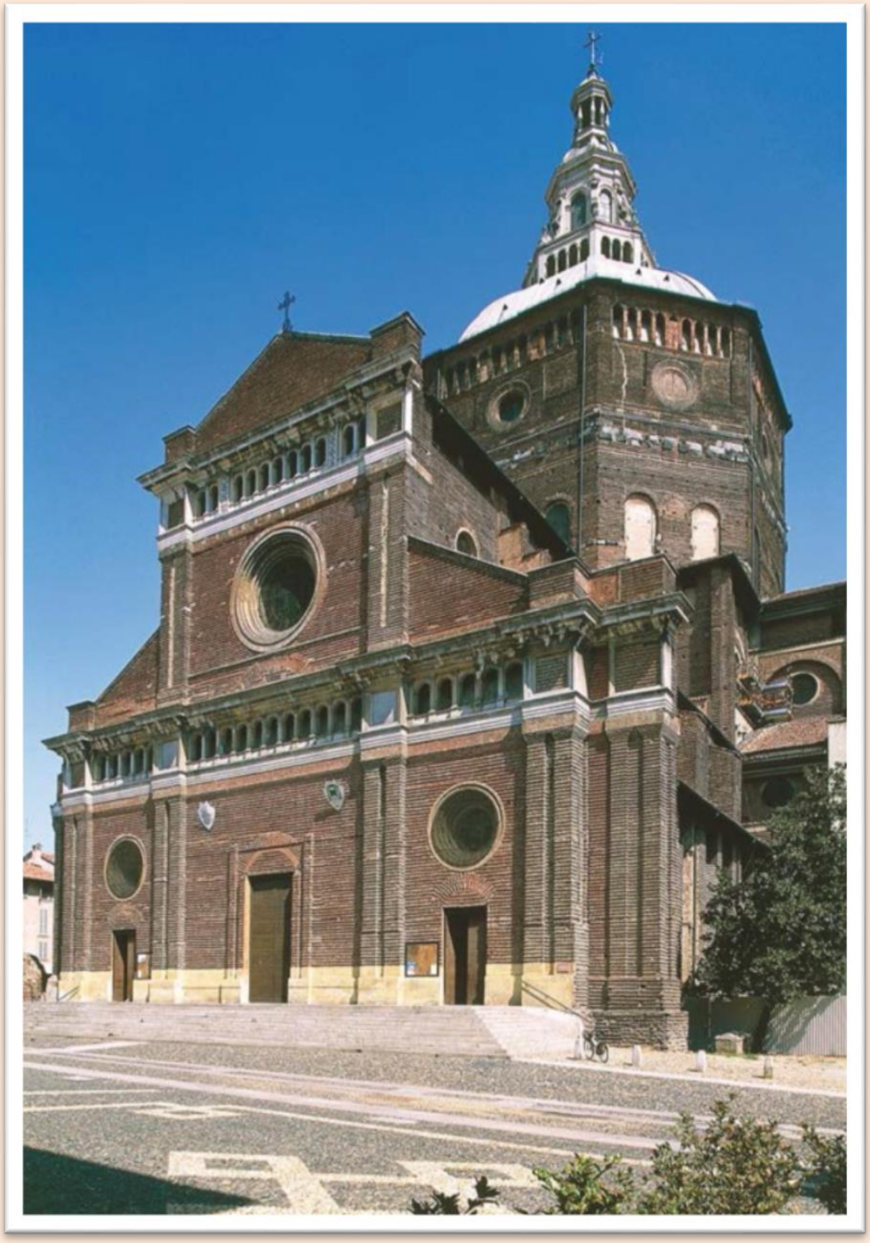
Thư ký của Ludovico hồi đáp lại rằng Francesco có thể rời Milan trong vòng tám ngày, sau khi đã hoàn thành báo cáo thiết kế sơ bộ ngọn đăng lầu và bổ sung thêm, “Còn Quý ông Leonardo thành Florence thì luôn sẵn sàng bất cứ khi nào được yêu cầu.” Rõ ràng là Leonardo háo hức muốn đi cùng Francesco. “Nếu Ngài cử kỹ sư thành Siena đi thì ông ấy cũng sẽ cùng đi,” người thư ký báo cáo lại. Sổ chi tiêu của chính quyền Pavia liệt kê một khoản thanh toán phòng trọ vào ngày 21 tháng Sáu: “Trả cho Giovanni Agostino Berneri, chủ Nhà khách Il Saracino ở Pavia để hoàn lại các chi phí mà ông đã dùng để phục vụ các Quý ông Francesco thành Siena và Leonardo thành Florence, hai kỹ sư cùng những người đồng hành, đoàn gia nhân và ngựa của họ, cả hai đều được mời tới để tư vấn cho việc xây dựng nhà thờ.”[10]

[10] Lester, 2, 207; Heydenreich, “Leonardo and Bramante,” 135.

Một vài năm trước đó, một người bạn mà lúc này đang là người cộng tác với họ ở Milan, Donato Bramante, cũng từng đưa ra vài lời khuyên về việc thiết kế nhà thờ chính tòa Pavia. Trái với nhà thờ chính tòa Milan, thiết kế

rõ ràng là không mang phong cách Gothic của nhà thờ này hợp với Leonardo hơn nhiều. Nó có mặt tiền đơn giản và thiết kế nội thất rất đối xứng với mặt bằng hình chữ thập kiểu Hy Lạp và hai cánh chính phụ có chiều dài bằng nhau. Nhờ đó mà nó có được vẻ thanh nhã từ sự cân xứng và đồng đều về tỷ lệ hình học. Giống như các nhà thờ do Bramante thiết kế mà nổi bật nhất là Vương cung thánh đường Thánh Peter ở Vatican, cũng như các nhà thờ mà Leonardo vẽ phác thảo trong sổ tay, mặt bằng của chúng là những hình tròn và vuông lồng vào nhau tạo nên những không gian rất cân đối và hài hòa."[11]

[11] Ludwig Heydenreich and Paul Davies, Architecture in Italy, 1400–1500 (Yale, 1974), 110.



Nhà thờ chính tòa Pavia

Francesco khi đó đang sửa chữa bản thảo cuốn sách về kiến trúc của mình và trong khi họ du hành cùng nhau, ông đã thảo luận về nó cùng Leonardo. Vì thế mà sau này, Leonardo được tặng một phiên bản được minh họa rất cầu kỳ của cuốn sách. Ngoài ra, họ còn đàm luận với nhau về một cuốn sách quý khác. Trong Thư viện Visconti đồ sộ tại lâu đài Pavia có một bản chép tay rất đẹp cuốn sách về lý thuyết kiến trúc của Vitruvius, một sĩ quan quân đội đồng thời là kỹ sư người La Mã từ thế kỷ I TCN. Trong nhiều năm, Francesco vẫn nỗ lực hoàn thành bản dịch của cuốn sách này từ tiếng Latin sang tiếng Ý. Có rất nhiều dị biệt giữa các bản chép tay qua nhiều thế kỷ, vậy nên ông muốn nghiên cứu phiên bản từ thế kỷ XIV đang nằm tại Pavia. Leonardo cũng vậy."[12]

[12] Lester, 11.

VITRUVIUS

Marcus Vitruvius Pollio sinh vào khoảng năm 80 TCN, ông phục vụ trong quân đội La Mã dưới thời Caesar, chuyên thiết kế và chế tạo các loại vũ khí. Nhiệm vụ đó đã đưa ông tới tận nơi hiện giờ là Tây Ban Nha và Pháp rồi sang cả Bắc Phi. Sau này, Vitruvius trở thành một kiến trúc sư và từng thiết kế một đền thờ tại thị trấn Fano ở Ý mà hiện đã không còn nữa. Thế nhưng, công trình quan trọng nhất của ông lại liên quan đến viết lách, đó là cuốn sách duy nhất về kiến trúc còn sót lại từ thời cổ đại: **De Architectura** (Bàn về kiến trúc), mà ngày nay vẫn được biết đến với tên gọi **The Ten Books on Architecture**[13] (Tuyển tập mười cuốn bàn về kiến trúc).

[13] Indra Kagis McEwen, Vitruvius: Writing the Body of Architecture (MIT Press, 2004); Vitruvius, The Ten Books on Architecture, trans. Morris Hicky Morgan (Harvard, 1914).

Trải qua đêm trường Trung cổ kéo dài nhiều thế kỷ, công trình của Vitruvius từng bị lãng quên nhưng đầu thế kỷ XV, cùng với tác phẩm sử thi **On the Nature of Things** (Bàn về bản chất sự vật) của Lucretius và các bài diễn văn của Cicero, nó nằm trong số nhiều tác phẩm cổ đại được nhà nhân văn tiên phong người Ý Poggio Bracciolini tái khám phá và thu thập. Tại một tu viện ở Thụy Sĩ, Poggio tìm ra một bản sao từ thế kỷ VIII kiệt tác của Vitruvius, sau đó, ông đã gửi nó về lại Florence. Tại đây, nó gia nhập kho tàng những tác phẩm cổ đại được tìm lại mà chính từ đó đã khai sinh ra nền nghệ thuật Phục hưng, Brunelleschi trong chuyến du hành tới Rome

thời trai trẻ của mình đã dùng nó làm tư liệu tham khảo để đo đạc và nghiên cứu những gì còn lại của các công trình kiến trúc cổ đại, còn Alberti thì thường xuyên trích dẫn nó trong các lý thuyết của mình về kiến trúc. Một trong số các xưởng in mới mở tại Ý đã cho ra đời phiên bản tiếng Latin của cuốn sách vào cuối những năm 1480, Leonardo còn lưu lại trong sổ tay của mình, "Hỏi tại các cơ sở bán giấy bút về Vitruvius."[14]

[14] Paris Ms. F, 0; Notebooks/J. P. Richter, 1471.

Điều khiến tác phẩm của Vitruvius lôi cuốn Leonardo và Francesco là, nó trình bày một cách cụ thể mối tương quan mà Plato và các học giả cổ đại đã sớm phát hiện ra, đã trở thành ẩn dụ chính xác nhất của chủ nghĩa nhân văn Phục hưng: mối quan hệ giữa thế giới vi mô của con người và thế giới vĩ mô của Trái Đất.

Mối tương quan này là nền tảng cho lý thuyết mà Francesco đang xây dựng. "Toàn bộ nghệ thuật và toàn bộ quy luật của thế giới này đều xuất phát từ cơ thể hài hòa và cân đối của con người," ông viết trong lời đề tựa chương thứ năm trong tác phẩm của mình. "Con người, được gọi là thế giới thu nhỏ, chứa đựng trong mình tất cả sự hoàn hảo phổ quát nhất của toàn bộ thế giới."[15] Leonardo cũng đưa mối tương quan này vào trong nghệ thuật và các nghiên cứu khoa học của ông. Câu nói nổi tiếng của ông ra đời cũng vào thời gian này, "Người cổ đại gọi con người là một thế giới nhỏ bé hơn, chắc chắn cách gọi này có nguyên do của nó, bởi cơ thể con người chính là một phiên bản tương tự của thế giới."[16]

[15] Elizabeth Mays Merrill, "The Trattato as Textbook," Architectural Histones 1 (2013); Lester, 290; Keele Elements, 22; Kemp Leonardo, 115; Feinberg, The Young Leonardo, 696; Walter Kruft, History of Architectural Theory (Princeton, 1994), 57.

[16] Paris Ms. A, 55v; Notebooks/J. P. Richter, 929.

Áp dụng sự tương đồng này để thiết kế các đền thờ, Vitruvius chỉ dẫn cách bố trí mặt bằng một đền thờ nên phản ánh các tỷ lệ trên cơ thể người, như thể cơ thể anh ta đang nằm ngửa duỗi thẳng chân tay bên trên các khối hình học tạo thành mặt bằng bên dưới. "Thiết kế của một đền thờ dựa trên cơ sở các nguyên tắc đối xứng," ông viết trong phần mở đầu cuốn thứ ba. "Cần phải xác định mối liên hệ chính xác giữa các thành phần của nó, giống như mối liên hệ giữa các bộ phận trên cơ thể của một người đàn ông khỏe mạnh và cân đối."[17]

[17] Vitruvius, Ten Books on Architecture, bk. 3, para. 1; bản dịch của Morgan, 96.

Sau đó, Vitruvius mô tả chi tiết các tỷ lệ trên cơ thể "người đàn ông khỏe mạnh và cân đối" này để làm nền tảng cho thiết kế một đền thờ. Khoảng cách từ cằm tới đỉnh trán phải bằng một phần mười chiều dài cơ thể, ông mở đầu, sau đó tiếp tục với nhiều chú giải khác. "Chiều dài của bàn chân bằng một phần sáu chiều dài cơ thể; một phần tư cẳng tay; còn độ rộng của ngực cũng bằng một phần tư. Các bộ phận khác cũng có các tỷ lệ đối xứng của riêng chúng và chính bằng cách khai thác những tỷ lệ này, mà các họa sĩ và nhà điêu khắc nổi tiếng thời cổ đại mới có được danh tiếng lẫy lừng còn lại mãi với thời gian."

Những mô tả của Vitruvius về các tỷ lệ trên cơ thể người sau này đã truyền cảm hứng để Leonardo xây dựng một bộ kích thước tương tự mà ông đúc rút từ các nghiên cứu giải phẫu học bắt đầu từ năm 1489. Rộng lớn hơn, niềm tin của Vitruvius rằng các tỷ lệ trên cơ thể người giống với các tỷ lệ của một đền thờ tối ưu – và của thế giới vĩ mô – đã trở thành điểm cốt lõi trong nhãn quan của Leonardo về thế giới.

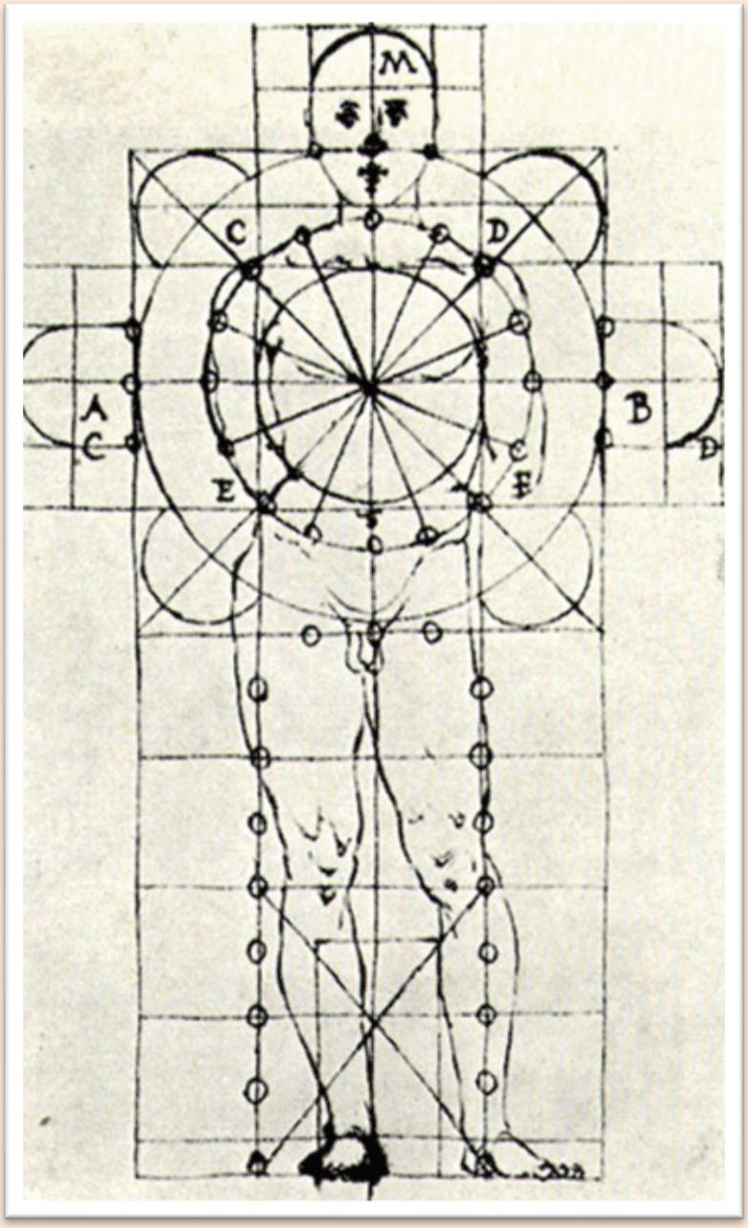
Sau khi trình bày chi tiết các tỷ lệ trên cơ thể người, Vitruvius tiếp tục mô tả một hình ảnh minh họa dễ nhớ, trong đó một người đàn ông được đặt vào trong một hình tròn và hình vuông để từ đó xác định các tỷ lệ lý tưởng của một đền thờ:

Một đền thờ cần phải có sự hài hòa trong các mối quan hệ đối xứng giữa các phần khác nhau so với tổng thể. Trên cơ thể người, điểm trung tâm là rốn. Nếu đặt một người đàn ông nằm ngửa, tay chân dang rộng, sau đó dùng com-pa vẽ một hình tròn lấy rốn làm tâm thì các đầu ngón tay và chân của anh ta sẽ chạm vào đường tròn vừa được vẽ ra. Và cũng giống như khi cơ thể người vẽ ra một đường tròn, ta có thể tìm ra từ nó một hình vuông. Bởi nếu chúng ta đo khoảng cách từ lòng bàn chân tới đỉnh đầu, sau đó áp dụng tương tự với hai sải tay thì chiều ngang đo được cũng sẽ bằng với chiều dài, tạo nên một hình vuông hoàn hảo."[18]

[18] Vitruvius, Ten Books on Architecture, bk. 3, para. 3; bản dịch của Morgan, 97.

Đó là những mô tả đầy sức mạnh. Nhưng như chúng ta được biết, trong vòng mười lăm thế kỷ sau đó, không hề có một ai đặt bút vẽ ra một hình ảnh chính xác và nghiêm túc từ những mô tả đó của Vitruvius. Phải đến

khoảng năm 1490, Leonardo và các bạn mới bắt đầu tiến hành thảo luận về hình ảnh người đàn ông đứng dang rộng tay chân trên nền một nhà thờ hay vũ trụ thu nhỏ theo tỷ lệ tương ứng.



Francesco di Giorgio vẽ người Vitruvius

Francesco đã cho ra đời ít nhất ba bức vẽ để đưa vào lý thuyết của mình và vào bản dịch cuốn sách của Vitruvius. Một trong số đó thể hiện hình ảnh mềm mại và khá mơ hồ của một người đàn ông nằm trọn trong một hình tròn và một hình vuông. Đó là một gợi ý hơn là một bức vẽ chính xác. Hình tròn, vuông và cả cơ thể người đàn ông đều không thể hiện các tỷ lệ

tương đối mà thay vào đó được vẽ một cách thoải mái tự nhiên. Hai bức khác mà Francesco vẽ thể hiện tỉ mỉ hình ảnh người đàn ông với các tỷ lệ tương thích với các hình tròn và vuông xếp lại với nhau thành mặt bằng của một nhà thờ.

Không một hình vẽ nào trong số này xứng tầm một tác phẩm nghệ thuật đáng nhớ nhưng chúng cho thấy cả Francesco và Leonardo, trong chuyến đi của họ tới Pavia vào năm 1490, đều rất hứng khởi được khám phá hình ảnh con người theo quan điểm của Vitruvius.

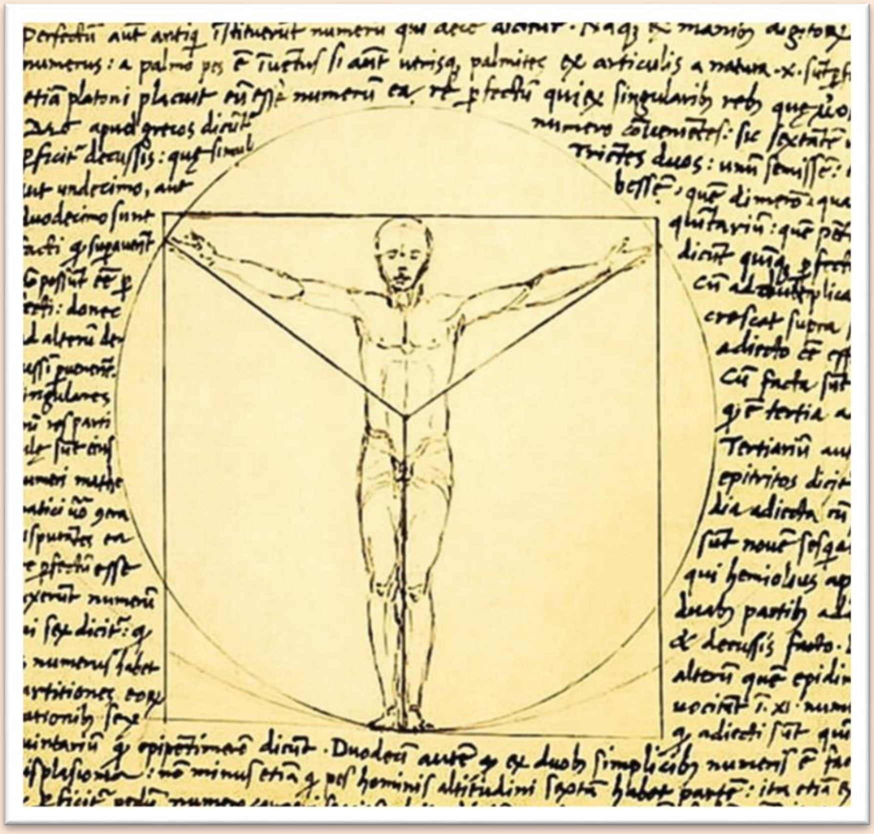
ĂN TỐI VỚI GIACOMO ANDREA

Cũng trong khoảng thời gian này, một người bạn thân khác của Leonardo đã cho ra đời một bức vẽ dựa trên mô tả của Vitruvius. Giacomo Andrea nằm trong đội ngũ các kiến trúc sư và kỹ sư do Ludovico tập hợp tại triều đình Milan. Luca Pacioli, một nhà toán học tại triều đình đồng thời là một người bạn thân khác của Leonardo đã viết lời đề tặng trong một phiên bản của cuốn sách **On Divine Proportion** (Bàn về tỷ lệ thần thánh) của ông trong đó có liệt kê tất cả các thành viên danh giá nhất của triều đình. Sau khi ca ngợi Leonardo, Pacioli thêm vào, "Còn có cả Giacomo Andrea da Ferrara, thân thiết với Leonardo như thể anh em, một người hăng hái nghiên cứu các tác phẩm của Vitruvius."[19]

[19] Lester, 201.

Chúng ta đã từng gặp gỡ với Giacomo Andrea trong phần trước của cuốn sách. Ông chính là người tổ chức bữa tối mà Leonardo đã mang Salai theo, chỉ hai ngày sau khi cậu bé mười tuổi tinh quái này trở thành trợ lý của ông, bữa tối mà tại đó Salai đã "ăn bằng hai và quấy phá bằng bốn người cộng lại," đánh vỡ ba lọ dầu giấm để bàn và làm đổ rượu ra ngoài.[20] Nó diễn ra vào ngày 24 tháng Bảy năm 1490, chỉ bốn tuần sau khi Leonardo và Francesco trở về từ Pavia. Nó cũng là một trong những bữa tối vô giá trong lịch sử mà bạn sẽ chỉ ước mình có một chiếc máy đi ngược thời gian để được dự phần vào đó. Khi không bị quấy rầy bởi những trò tinh quái của Salai, cuộc trao đổi rõ ràng là xoay quanh bản chép tay của Vitruvius mà Leonardo và Francesco vừa được xem tại trường đại học ở Pavia.

[20] Paris Ms. C, 15b; Notebooks/J. P. Richter, 1458.



Người Vitruvius của Giacomo Andrea

Andrea đã quyết định sẽ tự mình thử minh họa ý tưởng của Vitruvius, và chúng ta có thể tưởng tượng ra ông đang thảo luận về nó trong bữa tối với Leonardo, hy vọng rằng Salai sẽ không làm đổ rượu lên các bản phác thảo của họ. Andrea đưa ra một phiên bản đơn giản của người đàn ông đứng dang rộng chân tay bên trong một hình tròn và một hình vuông. Đáng chú ý là hình tròn và hình vuông không đồng tâm; hình tròn được nâng lên cao hơn so với hình vuông, khiến rốn của người đàn ông nằm ở tâm hình tròn còn cơ quan sinh dục thì nằm ở tâm hình vuông, giống như Vitruvius gợi ý. Giống với tư thế khổ hình của Chúa, hai cánh tay người đàn ông dang rộng sang hai bên còn chân thì chụm lại với nhau.

Chín năm sau đó, Andrea đã bị quân đội Pháp sát hại và phanh thây một cách dã man khi chiếm đóng Milan. Không lâu sau đó, Leonardo tìm thấy bản chép tay tác phẩm của Vitruvius mà Andrea từng sở hữu. “Quý ông Vincenzio Aliprando, sống gần Nhà trọ Con Gấu có cuốn sách Vitruvius của Giacomo Andrea,” ông ghi lại trong một mục trong sổ tay.[21]

[21] Paris Ms. K, 3:29b; Notebooks/J. P. Richter, 1501.

Những năm 1980, bản vẽ của Andrea được phát hiện lại. Nhà lịch sử kiến trúc Claudio Sgarbi đã tìm thấy một bản chép tay với các hình ảnh minh họa dày đặc bộ sách của Vitruvius, đang bị xuống cấp tệ hại tại một kho lưu trữ ở Ferrara, Ý.[22] Ông xác định bản chép tay này từng được Andrea tập hợp lại. Trong số 127 hình ảnh minh họa, có bản vẽ Người Vitruvius của chính Andrea.

[22] Claudio Sgarbi, "A Newly Discovered Corpus of Vitruvian Images," Anthropology and Aesthetics, no. 23 (Spring 1993), 31–51; Claudio Sgarbi, "Il Vitruvio Ferrarese, alcuni dettagli quasi invisibili e un autore—Giacomo Andrea da Ferrara," trong Giovanni Giocondo, Pierre Gros biên tập, (Marsilio, 2014), 121; Claudio Sgarbi, "All'origine dell'Uomo Ideale di Leonardo," Disegnarecon, no. 9 (Tháng Sáu 2012), 177; Richard Schofield, "Notes on Leonardo and Vitruvius," trong Moffatt và Taglialagamba, 129; Toby Lester, "The Other Vitruvian Man?," Smithsonian, tháng Hai 2012.

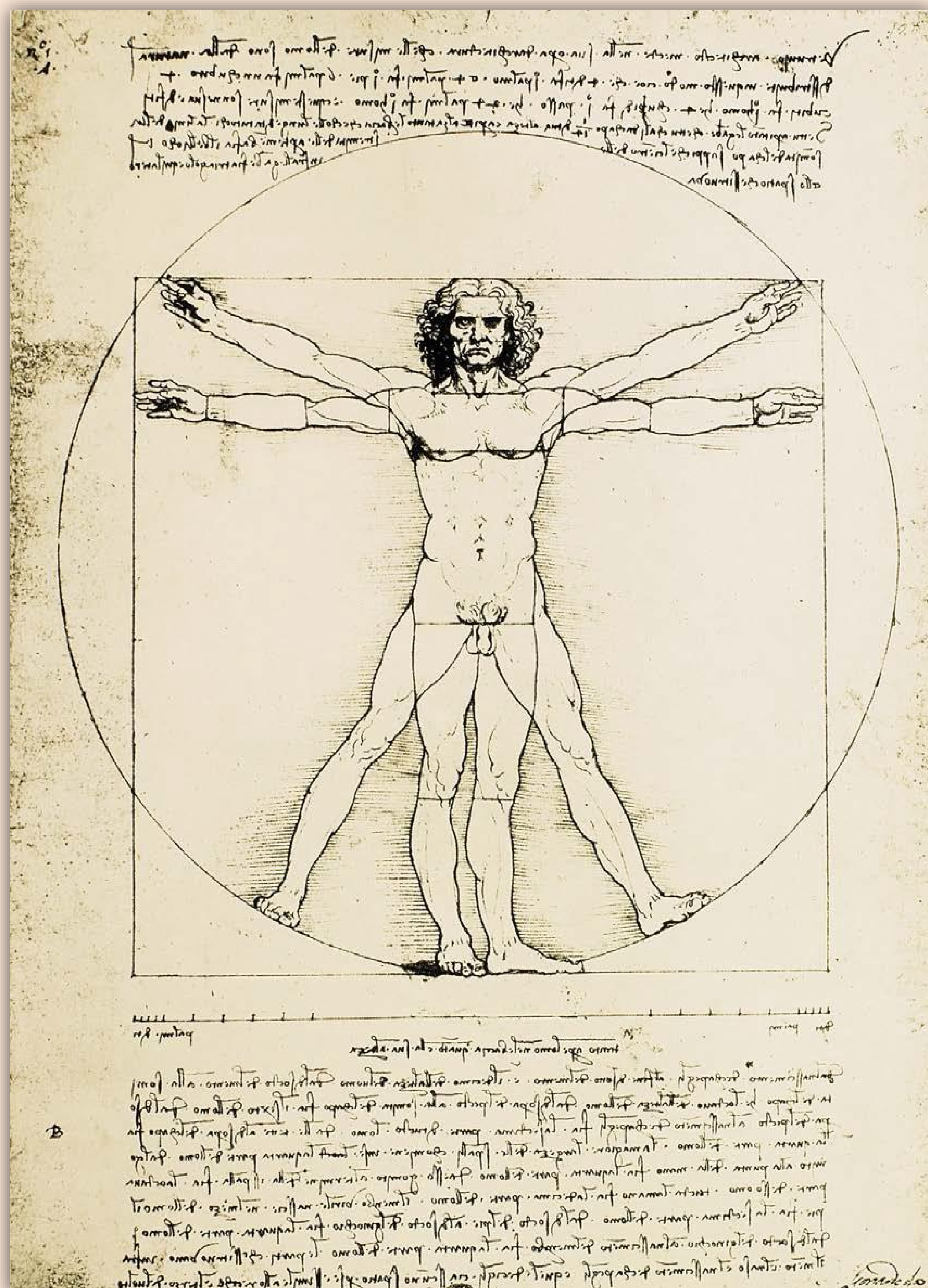
PHIÊN BẢN CỦA LEONARDO

Có hai điểm khác biệt chính giữa phiên bản **Người Vitruvius** của Leonardo và những bức vẽ cùng thời kỳ của hai người bạn ông, Francesco di Giorgio và Giacomo Andrea. Về cả độ chính xác khoa học lẫn độc đáo nghệ thuật, tác phẩm của Leonardo đều ở một tầm vóc khác hẳn.

Hiếm khi được trưng bày do việc tiếp xúc nhiều với ánh sáng có thể khiến nó bị mờ đi, bức vẽ được lưu giữ trong một căn phòng khóa chặt tại tầng bốn của Bảo tàng Gallerie dell'Accademia tại Venice. Khi một giám tuyển mang nó ra ngoài và đặt trên bàn, ngay trước mặt tôi, tôi đã hoàn toàn bị choáng ngợp bởi những khe lõm do ngòi bút kim loại của Leonardo tạo ra cùng mười hai vết châm do ngòi com-pa để lại. Tôi có một cảm nhận kỳ lạ và sâu sắc như thể đang nhìn thấy bàn tay của người nghệ sĩ thiên tài đang vẽ nên tác phẩm hơn năm trăm năm về trước.

Không giống sản phẩm của hai người bạn, bức vẽ của Leonardo được trau chuốt hết sức cẩn thận. Hoàn toàn không phải là những đường nét phác thảo ngập ngừng thoáng qua mà thay vào đó, ông ấn mạnh ngòi bút, đi nét một cách tự tin trên trang giấy như thể đang làm một bản khắc vậy.

Ông đã lên kế hoạch rất cẩn thận cho bức vẽ và biết chính xác mình đang làm gì.



Người Vitruvius của Leonardo

Trước khi bắt đầu, ông đã xác định hình tròn sẽ nằm trên đáy hình vuông nhưng cao hơn và rộng hơn ra sao. Sử dụng com-pa và ê-ke, ông vẽ hình tròn và hình vuông, sau đó để cho hai bàn chân của người đàn ông đặt thoải mái lên đó. Kết quả đúng như những gì Vitruvius đã mô tả, rốn của người đàn ông nằm đúng tâm hình tròn còn cơ quan sinh dục thì ở tâm hình vuông.

Trong một dòng ghi chú bên dưới bức vẽ, Leonardo mô tả thêm về tư thế đứng của nhân vật. "Nếu một người mở rộng chân đủ để đầu hạ thấp xuống một phần mười bốn chiều cao cả người, sau đó dang tay sao cho ngón tay chạm vào đường thẳng kẻ ngang qua đỉnh đầu, người đó sẽ nhận ra rằng, tâm của các chi đang dang rộng chính là rốn, còn khoảng trống giữa hai chân sẽ tạo thành một tam giác đều."

Các ghi chú khác trên bức vẽ đưa ra các số đo và tỷ lệ chi tiết mà ông giải thích là dựa trên mô tả của Vitruvius:

Vitruvius, kiến trúc sư, viết trong cuốn sách về kiến trúc của ông rằng các số đo cơ thể người tuân thủ các quy luật sau:

Chiều dài hai cánh tay duỗi thẳng của một người bằng chiều cao của người đó.

Khoảng cách từ chân tóc trên đỉnh trán đến đáy cằm bằng một phần mười chiều dài cơ thể.

Khoảng cách từ đáy cằm đến đỉnh đầu bằng một phần tám chiều dài cơ thể.

Khoảng cách từ đỉnh ngực trên đến đỉnh đầu bằng một phần sáu chiều dài cơ thể.

Khoảng cách từ đỉnh ngực trên đến chân tóc bằng một phần bảy chiều dài cơ thể.

Chiều rộng tối đa giữa hai vai bằng một phần tư chiều dài cơ thể.

Khoảng cách từ núm vú đến đỉnh đầu bằng một phần tư chiều dài cơ thể.

Khoảng cách từ khuỷu tay đến đầu ngón tay dài nhất bằng một phần tư chiều dài cơ thể.

Khoảng cách từ khuỷu tay đến nách bằng một phần tám chiều dài cơ thể.

Chiều dài bàn tay bằng một phần mười chiều dài cơ thể.

Gốc dương vật [**Il membro virile**] nằm ở chính giữa, chia chiều dài cơ thể làm hai.

Độ dài bàn chân bằng một phần bảy chiều dài cơ thể.

Dù ghi dẫn nguồn từ Vitruvius, nhưng thay vì mặc nhiên chấp nhận những điều Vitruvius viết ra, Leonardo dựa vào kinh nghiệm và thử nghiệm của bản thân, như thể đó là tín điều của ông. Chỉ gần phân nửa trong số hai mươi hai tỷ lệ mà ông ghi lại là của Vitruvius. Số còn lại cho thấy các nghiên cứu về giải phẫu và tỷ lệ cơ thể người mà Leonardo đã bắt đầu ghi chép lại trong sổ tay của mình. Ví dụ, Vitruvius cho chiều dài cơ thể bằng sáu lần chiều dài của bàn chân, nhưng tỷ lệ của Leonardo lại là bảy lần.[23]

[23] Lester, 208.

Để biến bức vẽ của mình thành một công trình khoa học giàu thông tin, đáng ra Leonardo đã có thể sử dụng một hình vẽ cơ thể người đơn giản. Nhưng ngược lại, ông dùng những nét vẽ say mê và tạo bóng kỹ càng để tạo ra một cơ thể người với vẻ đẹp nổi bật, hoàn toàn không cần thiết cho mục đích khoa học. Ánh nhìn mãnh liệt nhưng gần gũi cùng những lọn tóc xoăn mà Leonardo vẫn say mê khiến cho cả chất người trần tục lẫn thần thánh linh thiêng cùng hòa quyện trong kiệt tác của ông.

Người đàn ông dường như đang trong tư thế chuyển động, tràn đầy sức sống và năng lượng, y như những chú chuồn chuồn bốn cánh mà Leonardo vẽ trong nghiên cứu của mình. Ông khiến chúng ta cảm nhận và gần như nhìn thấy hết chân này đến chân kia đang được đẩy ra rồi kéo lại, cánh tay đập như thể đang bay. Không có gì tĩnh tại trừ cơ thể điềm tĩnh ở giữa, với những nét tạo bóng ngang tinh tế ở phía sau. Nhưng dù trong tư thế chuyển động, ta vẫn cảm nhận sự tự nhiên và thoải mái toát ra từ nhân vật. Chỉ có duy nhất một điểm vụng về là bàn chân trái, bị vặn ra ngoài để minh họa tỷ lệ của nó so với cơ thể.

Liệu ta có thể xem Người Vitruvius, ở một mức độ nào đó, chính là chân dung tự họa của tác giả? Bức vẽ ra đời khi Leonardo ba mươi tám tuổi, tầm tuổi của nhân vật trong bức vẽ. Những mô tả cùng thời kỳ về ông thường tập trung vào "mái tóc xoăn quyến rũ" và cơ thể "cân đối." **Người Vitruvius** cũng mang rất nhiều đặc điểm mà ta nhìn thấy ở những bức chân dung vẫn được cho là của Leonardo, đặc biệt là bức vẽ nhân vật Heraclitus của Bramante, ra đời khi Leonardo cũng đang ở vào tầm tuổi đó và chưa để râu. Leonardo từng cảnh báo về cái bẫy "Tất cả họa sĩ đều vẽ chính mình," nhưng trong một phần của lý thuyết hội họa mà ông đề xuất có tựa đề

"Các nhân vật thường giống với tác giả của họ như thế nào," ông vẫn thừa nhận rằng điều đó là hoàn toàn tự nhiên.[24]

[24] Codex Urb., 157r; Leonardo da Vinci on Painting, Carlo Pedretti biên tập (University of California, 1964), 35.

Ánh mắt của Người Vitruvius mãnh liệt như thể của một người đang nhìn chính mình trong gương, có lẽ là theo đúng nghĩa đen của từ đó. Theo Toby Lester, người từng viết một cuốn sách về hội họa, "Đó là bức chân dung tự họa đã được lý tưởng hóa, trong đó Leonardo, lột trần đến tận cùng bản chất, đang tự đo đếm bản thân mình, và thông qua đó, thể hiện một ước mong bất tận của con người: rằng trí tuệ của chúng ta có thể có đủ sức mạnh để khám phá ra bản thân mình đang tương hợp với vạn vật xung quanh như thế nào. Hãy nghĩ về bức tranh như thể một hành động tự soi xét, một dạng chân dung siêu hình trong đó Leonardo – một nghệ sĩ, một nhà triết học tự nhiên, một đại diện của toàn thể nhân loại – đang nhìn thẳng vào chính mình, lông mày chau lại, cố nắm bắt những bí mật bên trong bản chất của chính con người mình."[25]

[25] Toby Lester interview, Talk of the Nation, NPR, 8 tháng Ba, 2012; Lester, xii, 214.

Người Vitruvius của Leonardo soi sáng một khoảnh khắc của lịch sử khi nghệ thuật và khoa học kết hợp lại với nhau để giúp cho bộ óc của người trần có dịp được chiêm nghiệm câu hỏi bất tận, chúng ta là ai và chúng ta ở đâu trong cái trật tự lớn lao của vũ trụ. Nó cũng là biểu tượng của chủ nghĩa nhân văn lý tưởng ca ngợi phẩm giá, giá trị và sức mạnh lý trí của con người với tư cách cá nhân. Bên trong hình vuông và hình tròn, chúng ta có thể nhìn thấy bản chất của Leonardo da Vinci, và bản chất của chính chúng ta, đứng đó trần trụi nơi lằn ranh giữa Trái Đất và vũ trụ.

SỰ HỢP TÁC VÀ TÁC PHẨM NGƯỜI VITRUVIUS

Cả công trình sáng tạo Người Vitruvius lẫn thiết kế đăng lầu của nhà thờ chính tòa Milan đều gây ra nhiều tranh cãi trong giới học giả xung quanh câu hỏi nghệ sĩ và kiến trúc sư nào xứng đáng được ghi công nhiều nhất và nên được ưu tiên nhắc đến đầu tiên. Một vài tranh luận đã bỏ qua vai trò của sự hợp tác và chia sẻ ý tưởng.

Khi Leonardo vẽ Người Vitruvius của mình, rất nhiều ý tưởng liên quan đang đan cài nhảy múa trong trí tưởng tượng của ông. Nào là câu đố toán học về phép cầu phương hình tròn, sự tương đồng giữa thế giới vi mô của

con người và thế giới vĩ mô của Trái Đất, các tỷ lệ trên cơ thể người mà ông phát hiện ra thông qua các nghiên cứu giải phẫu, hình học của các hình tròn và vuông trong thiết kế kiến trúc nhà thờ, sự biến đổi của các hình dạng hình học, và một khái niệm kết hợp toán học và nghệ thuật được biết đến với tên gọi “tỷ lệ vàng” hay “tỷ lệ thần thánh.”

Ông phát triển quan điểm của mình về những chủ đề này không phải chỉ từ kinh nghiệm của bản thân và học hỏi từ sách vở; chúng còn được hình thành thông qua những cuộc trao đổi với bạn bè và đồng nghiệp. Đối với Leonardo, cũng như với hầu hết các nhà tư tưởng đa ngành khác trong suốt chiều dài lịch sử, xây dựng ý tưởng là một nỗ lực tập thể. Không giống Michelangelo và một vài nghệ sĩ sầu não khác, Leonardo thích bạn bè, người thân, học trò, trợ lý, đồng môn và các nhà tư tưởng vây quanh. Trong sổ tay của ông, chúng ta tìm thấy hàng tá người mà ông muốn cùng họ đàm đạo. Những người bạn thân thiết nhất của ông đều là các trí giả có tiếng.

Quá trình trao đổi và cùng nhau xây dựng ý tưởng càng trở nên thuận tiện hơn tại một triều đình thời Phục hưng tương tự như ở Milan. Bên cạnh những đoàn kịch nghệ và biểu diễn, triều đình Sforza còn bảo trợ cho các kiến trúc sư, kỹ sư, nhà toán học, nhà nghiên cứu y học, và các nhà khoa học thuộc hàng loạt các lĩnh vực khác nhau, giúp cho Leonardo tiếp tục quá trình nghiên cứu không bao giờ ngơi nghỉ, đồng thời kích thích trí tò mò vô hạn của ông. Nhà thơ triều đình Bernardo Bellincioni, người thành công trong vai trò một nịnh thần hơn là một nhà thơ, đã ca ngợi bộ sưu tập nhân tài phong phú mà Ludovico dày công giám tuyển. “Triều đình của Ngài tập hợp đông đủ giới nghệ sĩ,” ông viết. “Mọi trí giả tìm đến đây như ông tìm mật ngọt.” Ông so sánh Leonardo với những họa sĩ Hy Lạp cổ đại vĩ đại nhất: “Từ Florence, Ngài mang tới đây một Apelles.”[26] *

[26] Edward MacCurdy, The Mind of Leonardo da Vinci (Dodd, Mead, 1928), 35.

* Apelles, sinh vào khoảng thế kỷ IV TCN, người được xem là họa sĩ vĩ đại nhất Hy Lạp cổ đại.

Ý tưởng thường được hình thành từ những địa điểm tập trung cụ thể nơi con người với những niềm đam mê khác biệt gặp gỡ nhau hoàn toàn tình cờ. Đó là lý do tại sao Steve Jobs muốn tất cả tòa văn phòng của mình đều có một hội trường lớn và tại sao Benjamin Franklin trẻ tuổi lại thành lập một câu lạc bộ nơi hầu hết các nhân vật thú vị nhất ở Philadelphia gặp gỡ

vào thứ Sáu hàng tuần. Ở triều đình của Ludovico Sforza, Leonardo tìm thấy những người bạn có khả năng thắp sáng những ý tưởng mới mẻ nhờ sự va chạm thường xuyên giữa những niềm đam mê đa dạng nhất.



Một kiệt tác của họa sĩ Apelles

CHƯƠNG 9

TƯỢNG ĐÀI CHIẾN MÃ

MỘT CHỖ ĐỨNG TẠI TRIỀU ĐÌNH

Trong khi đang tham gia thiết kế Nhà thờ chính tòa Milan vào mùa xuân 1489, Leonardo nhận được công việc mà ông đã đề nghị ở cuối bức thư xin việc gửi cho Ludovico Sforza bảy năm về trước: thiết kế một tượng đài để tỏ "niềm vinh quang bất diệt và lòng tôn kính đời đời đối với Hoàng thân, cha Ngài." Kế hoạch đề ra là đúc một bức tượng người cưỡi ngựa khổng lồ. "Hoàng thân Ludovico có ý muốn xây một tượng đài xứng danh cho cha Ngài," đại sứ Florence tại Milan báo cáo cho Lorenzo de' Medici vào tháng Bảy năm đó. "Theo lệnh của ngài, Leonardo được yêu cầu dựng mô hình một bức tượng Công tước Francesco trong bộ áo giáp đang cưỡi một con chiến mã khổng lồ."[1]

[1] Notebooks/Irma Richter, 286; Kemp Marvellous, 191.

Nhiệm vụ này, cùng với vai trò một đạo diễn và thiết kế phục trang cho các buổi trình diễn, cuối cùng đã giúp Leonardo có được một chức vụ chính thức trong triều đình, được trả lương và được bố trí chỗ ở. Ông được mô tả là "Leonardo da Vinci, kỹ sư kiêm họa sĩ," tên ông còn nằm trong danh sách bốn kỹ sư chính của công tước. Đây cũng là điều Leonardo vẫn mong mỏi từ lâu.

Chức vụ mới được ban kèm với các phòng làm việc và trợ lý riêng, cộng thêm một xưởng thực hành để làm mô hình bức tượng chiến mã tại Corte Vecchia, lâu đài cổ nằm ở trung tâm thành phố, ngay cạnh nhà thờ chính tòa. Từng là dinh thự của các công tước nhà Visconti, đây là một lâu đài được xây dựng từ thời Trung cổ với rất nhiều tháp canh và hào rãnh xung quanh và cũng vừa mới được trùng tu lại. Ludovico thích dinh thự mới và được phòng bị chặt chẽ ở phía tây thành phố hơn, bởi vậy nó đã trở thành Lâu đài Sforza, còn dinh thự cũ này thì được ông sử dụng làm nơi ở cho các triều thần và nghệ sĩ mà ông mến chuộng, như là Leonardo.

Các khoản thanh toán định kỳ của Leonardo đủ để ông trang trải chi phí cho bầu đoàn gia nhân, trong đó có hai trợ lý cùng ba đến bốn học trò, ít nhất là trong những thời kỳ mà ông thực sự nhận được chúng. Các chi phí quốc phòng của Ludovico ngày một tăng cao, bởi vậy mà ngân quỹ của ông ta thi thoảng cũng bị thiếu hụt, đến cuối những năm 1490, Leonardo từng phải gửi cho ông ta yêu cầu được nhận các khoản thanh toán đã quá hạn để có thể trang trải các chi phí cho bản thân và cho "hai người thợ lành nghề mà ông thường xuyên phải trả tiền công."[2] Cuối cùng, Ludovico đã hoàn thành các nghĩa vụ tài chính của mình bằng cách ban cho Leonardo một vườn nho nằm ngay bên ngoài thành Milan để lấy nguồn thu, Leonardo vẫn giữ nó cho đến tận cuối đời.

[2] Codex Atl., 328b/983b; Notebooks/J. P. Richter, 1345.

Tư dinh của Leonardo chiếm hai tầng nhìn ra khu vườn nhỏ hơn trong số hai khu vườn của tòa lâu đài. Tại một trong những căn phòng lớn hơn ở tầng trên, nơi dẫn ra một khoảng không trên mái, ông đã thực hiện một trong số các thử nghiệm về thiết bị bay. Từ một đoạn ván Leonardo mô tả người nghệ sĩ trong khi đang làm việc, chúng ta có thể tưởng tượng ra xưởng của ông trông như thế nào, trong thực tế hay ít nhất là trong trí tưởng tượng của chính Leonardo: "Người họa sĩ ngồi trước tác phẩm của mình trong tư thế thoải mái nhất. Anh ta ăn mặc chỉnh tề, cầm trong tay một cây cọ rất nhẹ được nhuộm màu tinh tế. Anh ta tô điểm cho mình bằng những phục trang mà anh ta ưa thích; ngôi nhà của anh ta sạch sẽ và chứa đầy những bức tranh vui tươi, anh ta thường nghe nhạc và đọc rất nhiều các tác phẩm hay."

Sự nhạy bén bẩm sinh với kỹ thuật đã giúp ông hình dung trước một vài tiện nghi vô cùng tinh tế tại xưởng của mình: các cửa sổ phải có những tấm rèm có thể điều chỉnh được để có thể dễ dàng kiểm soát được ánh sáng, còn các giá vẽ thì phải được đặt trên các bệ có thể nâng lên hạ xuống bằng ròng rọc, "để cho chính bức tranh chứ không phải người họa sĩ sẽ chuyển động lên xuống." Ông cũng nghĩ ra và vẽ lại một hệ thống an ninh giúp bảo vệ các tác phẩm của mình vào ban đêm. "[Với nó] bạn có thể cất tác phẩm của mình vào một chỗ rồi khóa lại, giống như những chiếc rương có thể được dùng làm ghế ngồi khi khóa kín."[3]

[3] Codex Ash, 1:29a; Notebooks/J. P. Richter, 512.

THIẾT KẾ TƯỢNG ĐÀI

Vì quyền lực của ông không được hậu thuẫn bởi di sản từ một triều đại lâu đời, Ludovico sử dụng những công trình đồ sộ để khẳng định vinh quang của gia đình, công việc thiết kế tượng đài chiến binh cưỡi ngựa của Leonardo chính là để thỏa mãn tham vọng đó. Dự kiến tượng đài sẽ là một chiến binh cưỡi ngựa bằng đồng nặng bảy mươi lăm tấn và sẽ là bức tượng lớn nhất tại thời điểm đó. Verrocchio và Donatello cũng vừa mới đúc những bức tượng chiến binh cưỡi ngựa cao chừng 3,6 mét; Leonardo định sẽ dựng một tượng cao ít nhất 7 mét, gấp ba lần kích thước ngoài đời thực.

Mặc dù mục đích ban đầu là vinh danh Công tước Francesco quá cố bằng cách đặt ông ta trên một con chiến mã, nhưng Leonardo lại tập trung vào chú ngựa nhiều hơn là nhân vật cưỡi nó. Trên thực tế, dường như ông chẳng có chút hứng thú nào với thành phần Công tước Francesco của bức tượng, và công trình sớm được chính ông và cả những người khác gọi là **il cavallo** (con chiến mã). Trong quá trình chuẩn bị, ông đắm mình vào nghiên cứu giải phẫu chi tiết về loài ngựa, đầu tiên là lấy các số đo chính xác và sau đó là cả các ca phẫu tích.

Mặc dù đây là phương pháp điển hình mà Leonardo vẫn áp dụng, có lẽ chúng ta vẫn nên kinh ngạc trước ý tưởng của người nghệ sĩ, rằng trước khi đắp tượng một chú ngựa, ông cần phải tự tay mổ xẻ một con ngựa thật để nghiên cứu. Một lần nữa, sự thôi thúc từ bên trong phải tiến hành các khảo sát về mặt giải phẫu để phục vụ nghệ thuật cuối cùng đã khiến ông theo đuổi khoa học thuần túy. Chúng ta có thể nhìn thấy từng bước của quá trình này khi ông tạo hình con chiến mã: cẩn thận đo đạc và quan sát rồi ghi chép lại, mà kết quả là hàng loạt sơ đồ, bảng biểu, hình phác thảo và những bức vẽ tuyệt đẹp trong đó nghệ thuật và khoa học đan cài khăng khít với nhau. Những thành quả đó cuối cùng còn dẫn ông tới các nghiên cứu giải phẫu so sánh; trong một loạt các hình vẽ giải phẫu cơ thể người sau này, ông dựng lại các cơ, xương, và dây chằng ở chân trái của một người đàn ông ngay bên cạnh các bộ phận tương tự trên chân sau của một chú ngựa sau khi đã mổ phanh để nhìn rõ cấu tạo bên trong.[4]

[4] Leonardo da Vinci, “The Leg Muscles and Bones of Man and Horse,” Windsor, RCIN 912625.

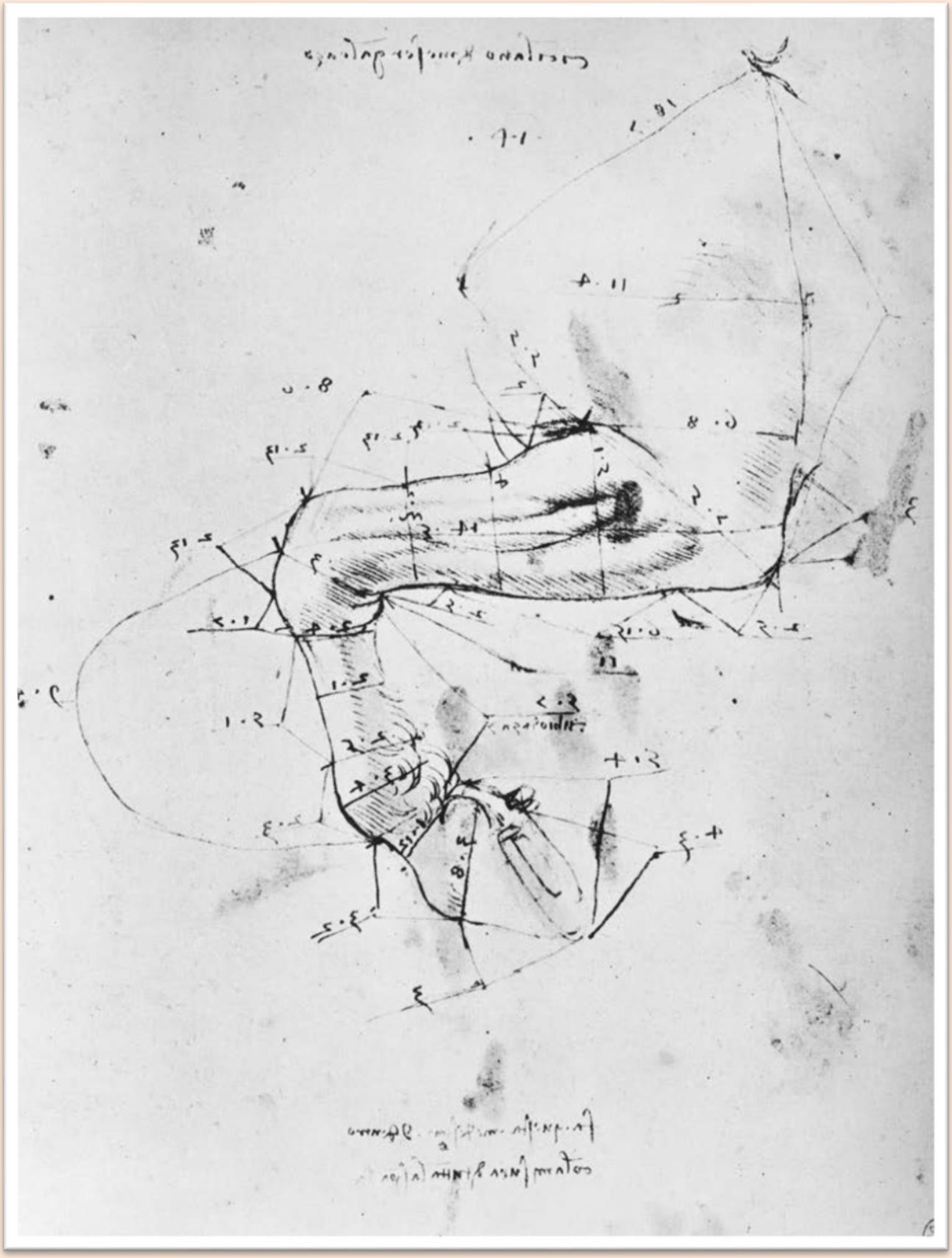
Leonardo chìm đắm quá sâu vào những nghiên cứu này đến nỗi đã quyết định soạn hẳn một luận thuyết về giải phẫu ngựa. Vasari cho rằng ông thực sự đã hoàn thành công trình của mình, dù có vẻ như khả năng đó chưa bao giờ có. Như thường lệ, Leonardo dễ dàng bị sao lãng bởi những chủ đề liên quan. Trong khi nghiên cứu ngựa, ông bắt đầu nghĩ ra các phương pháp khiến chuồng ngựa trở thành nơi hợp vệ sinh hơn; qua nhiều năm ông còn thiết kế cả hệ thống máng thức ăn với các thiết bị cơ khí dùng để đổ đầy các thùng chứa nhờ các ống dẫn từ trên cao và dọn sạch phân bằng các vòi xả nước và mặt sàn đánh dốc.[5]

[5] Codex Atl., 96v; CodexTriv., 21; Paris Ms. B, 38v.

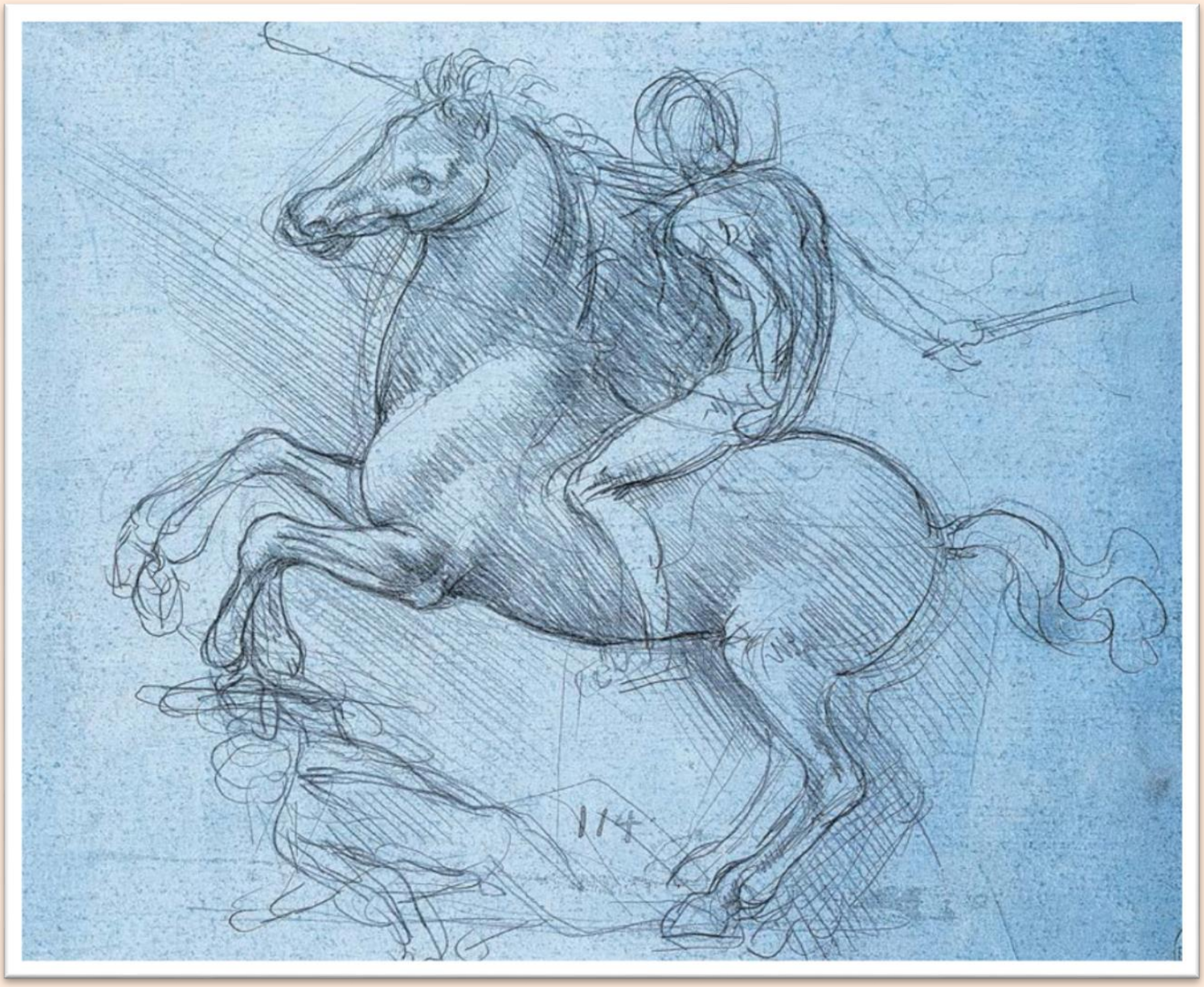
Trong khi nghiên cứu những chú ngựa trong chuồng ngựa hoàng gia, ông trở nên đặc biệt hứng thú với một chú ngựa nòi thuần chủng Sicily thuộc sở hữu của Galeazzo Sanseverino, một chỉ huy quân sự người Milan đã kết hôn với con gái của Ludovico, ông vẽ chú từ rất nhiều góc độ khác nhau, và trong một bức hình ghi lại chi tiết chân trước của chú, có tới hai mươi chín số đo được ông ghi lại một cách chính xác. Một bức vẽ khác, lần này sử dụng ngòi kim loại và mực trên giấy màu xanh, là phiên bản Người Vitruvius cưỡi ngựa, tuyệt đẹp về mặt thẩm mỹ và chính xác về mặt khoa học. Chỉ riêng trong Bộ sưu tập Hoàng gia tại Windsor đã có tới hơn bốn mươi tác phẩm nghệ thuật giải phẫu về ngựa tương tự như vậy của ông.[6]

[6] Windsor, RCIN 912285 đến RCIN 91327.

Ban đầu, Leonardo định để cho chú ngựa đứng trụ trên hai chân sau, chân trước bên trái đặt lên một người lính đã ngã gục. Trong một bức khác, ông vẽ đầu chú ngựa đang vặn lại còn bốn chân đầy cơ bắp thì dường như đang chuyển động khi cái đuôi cuộn tung lên ở phía sau. Nhưng ngay cả Leonardo cũng đủ thực tế để nhận ra rằng, cuối cùng thì đối với một bức tượng lớn như vậy, tư thế chông chênh thiếu cân bằng không phải là một ý tưởng hay, vậy nên ông quyết định trung thành với ý tưởng một chú ngựa đang kiêu hãnh bước đi.



Chân ngựa



Hình vẽ nghiên cứu cho tượng đài Sforza

Như thường lệ, sự hòa trộn giữa những phẩm chất như chuyên cần và hay sao lãng, tập trung và hay trì hoãn của Leonardo luôn khiến cho các nhà bảo trợ của ông khá lo lắng. Báo cáo viết vào tháng Bảy năm 1489 của đại sứ Florence ở Milan có đề cập tới một yêu cầu từ Ludovico rằng Lorenzo de' Medici "hãy vui lòng gửi cho ông một đến hai nghệ sĩ Florence chuyên làm những công trình loại này." Rõ ràng là Ludovico không tin tưởng Leonardo sẽ hoàn thành nhiệm vụ. "Mặc dù ông ta đã giao nhiệm vụ cho Leonardo, dường như ông vẫn không tự tin rằng Leonardo sẽ thành công," viên đại sứ giải thích.

Cảm thấy mình có thể sẽ mất đơn đặt hàng này, Leonardo đã tiến hành một chiến dịch tranh thủ sự ủng hộ của công chúng. Ông tranh thủ sự ủng hộ của người bạn, nhà thơ nhân văn chủ nghĩa Piattino Piatti để nhờ ông

này viết một đoạn thơ gắn vào phần đế của bức tượng, cùng một bài thơ khác ca ngợi công trình thiết kế của ông. Piatti không được nhà Sforza mến chuộng, nhưng ông có ảnh hưởng lớn tới các trí giả nhân văn chủ nghĩa đang góp phần tạo nên cái nhìn của công chúng về triều đình. Vào tháng Tám năm 1489, một tháng sau khi Ludovico đã nhận được một số gợi ý từ một nhà điêu khắc khác, Piatti gửi một lá thư tới chú của mình yêu cầu ông ta cho "một trong số các gia nhân chuyển càng sớm càng tốt bài thơ bốn dòng gửi kèm theo đây tới Leonardo người Florence, một nhà điêu khắc xuất chúng, cách đây ít lâu ông ấy đã yêu cầu cháu viết nó." Piatti nói với chú của mình rằng ông là một trong số rất nhiều thành viên tham gia vào một chiến dịch kêu gọi sự ủng hộ của công chúng: "Nhiệm vụ này đối với cháu phần nào là một nghĩa vụ, bởi Leonardo thực sự là một người bạn tốt. Cháu không nghi ngờ rằng yêu cầu tương tự cũng được gửi tới những người khác, những người có lẽ đủ phẩm chất để diễn tả điều tương tự hơn là cháu." Tuy nhiên, Piatti vẫn tận tâm thực thi nhiệm vụ mà bạn mình đã gửi gắm. Trong một bài thơ, ông mô tả vẻ tráng lệ của tượng đài do Leonardo thiết kế: "Nghệ thuật đã ghi lại sự bất tử của ngài công tước, khiến chú ngựa dưới chân ngài trở thành một hình tượng siêu nhiên." Một trong số những bài thơ khác khắc họa "Leonardo da Vinci, nhà điêu khắc và họa sĩ cao quý nhất," bằng những ngôn từ đậm tính nhân văn, ca ngợi ông như một "người ngưỡng mộ các Học giả Cổ đại đồng thời là người học trò đầy biết ơn của họ."[7]

[7] Evelyn Welch, Art and Authority in Renaissance Milan (Yale, 1995), 201; Companion to Late Medieval and Early Modern Milan, Andrea Gamberini, biên tập (Brill, 2014), 186.

Leonardo đã thành công khi giữ lại được đơn đặt hàng. "Vào ngày 23 tháng Tư năm 1490, tôi mở đầu cuốn sổ tay này và cũng bắt đầu lại với con chiến mã," ông viết ở trang đầu của một cuốn sổ mới.[8]

[8] Paris Ms. C, 15v; Notebooks/J. P. Richter, 720.

Trong chuyến đi tới Pavia cùng Francesco di Giorgio hai tháng sau đó, Leonardo đã có dịp nghiên cứu một trong số rất ít các bức điêu khắc chiến binh cưỡi ngựa thời La Mã cổ còn sót lại. Ông hoàn toàn choáng ngợp trước khả năng truyền tải ấn tượng về chuyển động của nó, "Chuyển động là thứ đáng ngợi khen hơn bất cứ thứ gì khác," ông viết trong sổ tay của mình. "Bước đi nước kiệu của nó gần như hoàn toàn giống với một chú ngựa đang

tự do chạy nhảy.”[9] Ông nhận ra rằng, một bức tượng hình chú ngựa đang đi nước kiệu cũng có thể sống động chẳng kém gì một chú ngựa đang nhảy chồm lên, và nó lại còn dễ đúc hơn nhiều. Thiết kế mới của ông tương tự như tượng đài ở Pavia.

[9] Codex Atl., 399r; Kemp Marvellous, 194.

Leonardo xây dựng thành công một mô hình với kích thước tương đương công trình thật bằng đất sét, được đem ra trưng bày vào tháng Mười một năm 1493 tại đám cưới của Bianca Sforza, cháu của Ludovico với Hoàng đế tương lai của La Mã Thần thánh Maximilian I. Mô hình khổng lồ tuyệt mỹ đã khiến các nhà thơ triều đình hết lời ca ngợi. “Cả Hy Lạp lẫn La Mã đều chưa từng được chứng kiến thứ gì vĩ đại nhường này,” Baldassare Taccone viết. “Hãy nhìn xem chú ngựa mới tuyệt mỹ làm sao; Leonardo da Vinci đã tự tay sáng tạo nên nó. Nhà điêu khắc, họa sĩ, nhà toán học đại tài, một trí tuệ lớn mà Chúa Trời hiếm hoi ban tặng.”[10] Rất nhiều nhà thơ ca ngợi sự đồ sộ cùng vẻ đẹp của mô hình bằng đất sét đã dùng tên ông để gọi nó là “chiến thắng Vinci” trước tất cả những thiết kế trước đó, kể cả của các nghệ sĩ cổ đại. Họ cũng ca ngợi sự sống động của bức tượng. Paolo Giovio mô tả chú ngựa “như đang sống dậy và phì hơi mạnh mẽ.” Ít nhất là trong một thời gian, mô hình này đã mang lại cho Leonardo danh tiếng không chỉ như một họa sĩ mà còn là một nhà điêu khắc, và như ông hy vọng, cả một kỹ sư nữa.”[11]

[10] Bramly, 232.

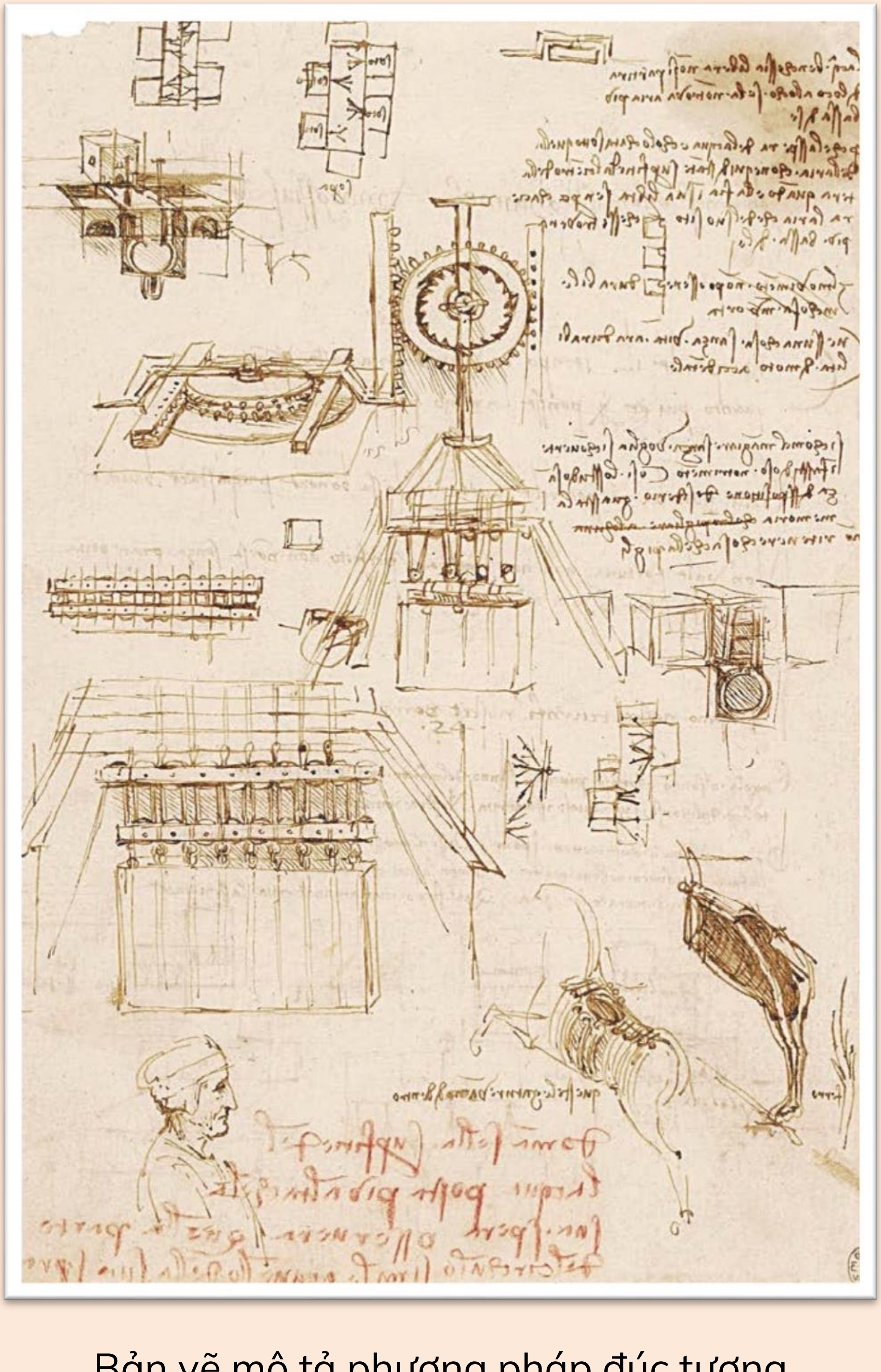
[11] Kemp Marvellous, 194.

ĐÚC TƯỢNG

Ngay cả trước khi hoàn thành mô hình bằng đất sét, Leonardo đã nghiên cứu giải pháp để vượt qua một thử thách lớn hơn: đó là đúc bức tượng thật. Với sự chính xác và tài năng xuất chúng, ông đã dành tới hơn hai năm để thảo ra các bản vẽ. “Ở đây, tôi sẽ lưu giữ mọi ghi chép về tất cả những gì liên quan tới chú ngựa đồng, hiện đang được thi công,” ông viết trên trang đầu của một cuốn sổ tay mới vào tháng Năm năm 1491.[12]

[12] Codex Madrid, 2:157v.

Phương pháp truyền thống để đúc một bức tượng lớn là chia nó ra làm nhiều phần. Các khuôn rời sẽ được làm riêng cho phần đầu, các chân và thân mình; các phần rời rạc này sau đó sẽ được hàn lại với nhau rồi đánh bóng. Kết quả không bao giờ hoàn hảo, nhưng đây là một phương pháp thực tế. Do bức tượng của Leonardo lớn hơn nhiều so với bất cứ thứ gì từng được làm ra, phương pháp đúc từng phần có vẻ như là điều hoàn toàn cần thiết.



Bản vẽ mô tả phương pháp đúc tượng

Tuy nhiên, Leonardo quyết tâm chiến thắng thử thách về kỹ thuật để tác phẩm của mình đạt đến sự hoàn hảo đầy ám ảnh về thẩm mỹ và tính táo bạo mà ông vẫn hằng theo đuổi với tư cách một nghệ sĩ. Vậy nên ông đã quyết định sẽ đúc chú ngựa khổng lồ của mình bằng một cái khuôn duy nhất. Trong một trang vô cùng hấp dẫn trong sổ tay, ông phác thảo rất nhiều thứ máy móc cơ khí sẽ được dùng tới. Các bức vẽ của ông sống động nhưng cũng rất chi tiết, như thể một nhà tương lai học đang thiết kế một bệ phóng cho tên lửa vậy.[13]

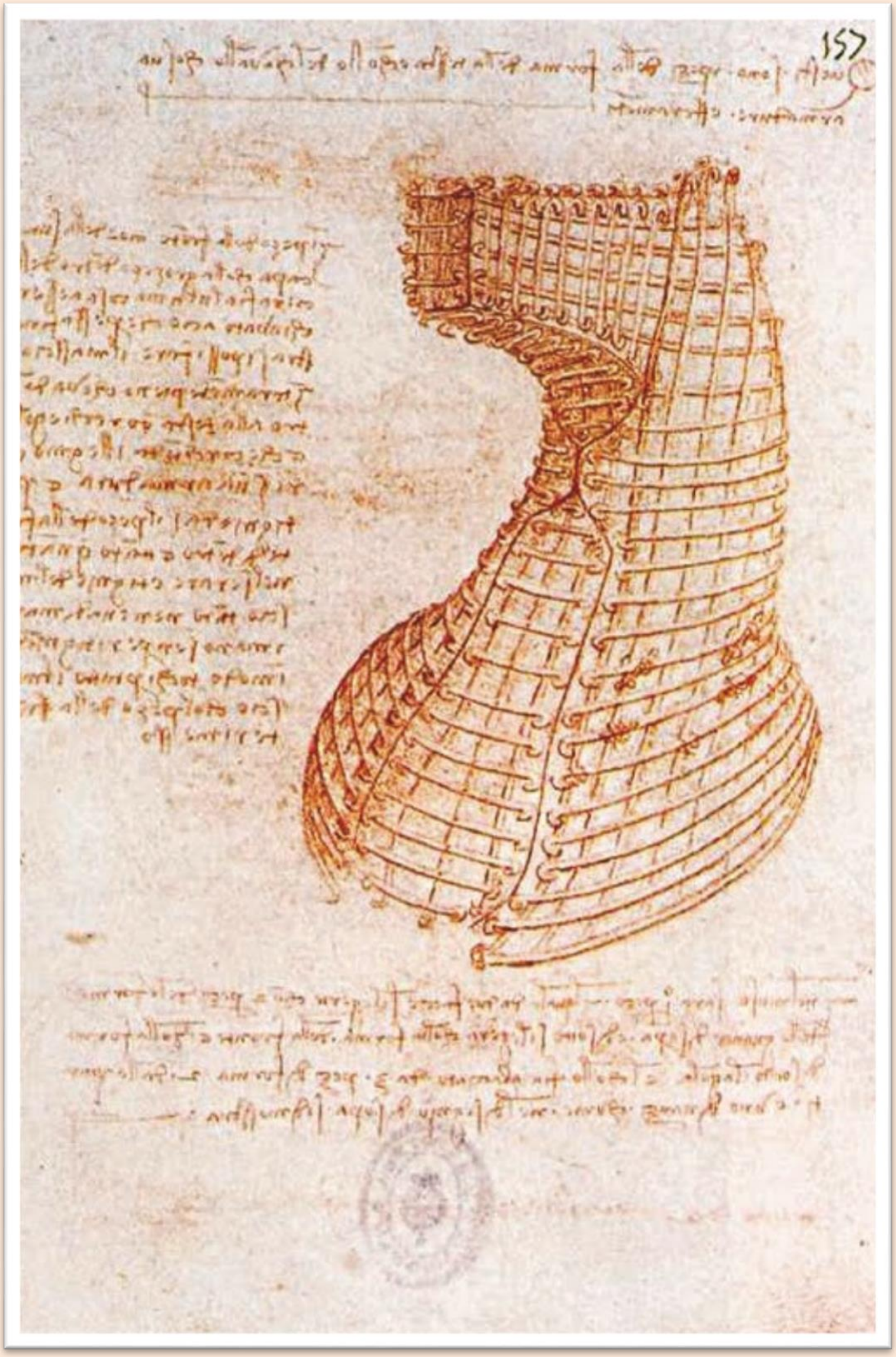
[13] Windsor, RCIN 912349.

Sử dụng mô hình đất sét đã dựng nên, Leonardo định sẽ đúc một cái khuôn và sau đó lót vào mặt trong của nó hỗn hợp đất sét và sáp ong. "Hãy phơi khô từng lớp một," ông mô tả cụ thể. Ông đặt bên trong khuôn một cái lõi làm bằng đất sét và đá dăm; đồng nấu chảy sẽ được đổ vào các lỗ trên khuôn và thay thế hỗn hợp sáp ong, sau đó cái lõi bằng đá dăm sẽ được lấy đi, để lại cái hố rỗng trong lòng bức tượng. Một "cánh cửa nhỏ lắp bản lề" ở phía trên con ngựa, mà sau này người chiến binh ngồi trên sẽ che đi, là nơi ông rút đá dăm từ lõi ra ngoài sau khi đồng đã nguội.[14]

[14] Notebooks/J. P. Richter, 711.

Leonardo sau đó còn làm riêng một "cái mũ trùm," một khung sắt lưới mắt cáo dùng để buộc xung quanh cái khuôn giống như một chiếc áo nịt ngực để nó trở nên chắc chắn và giữ nguyên được hình dạng. Chiếc mũ trùm không chỉ là một ý tưởng kỹ thuật xuất chúng mà còn là một tác phẩm nghệ thuật bằng phấn màu đỏ đẹp lạ lùng, thể hiện cái đầu của chú ngựa đang xoay lại cùng hệ lưới mắt cáo được tạo bóng một cách tao nhã. Các thanh giằng và chống nối chiếc mũ trùm với phần lõi bên trong, giúp cho toàn bộ hệ thống được chống đỡ chắc chắn. "Đây là các phần đầu và cổ của chú ngựa với lớp áo giáp và bàn đạp sắt," ông viết.

Kế hoạch đề ra là đổ đồng nóng chảy vào trong khuôn qua nhiều lỗ khác nhau để nó phân bổ đều. Bốn lò luyện kim sẽ được dàn ra xung quanh cái hố đặt khuôn sao cho quá trình đổ khuôn diễn ra nhanh chóng và kim loại sẽ nguội đều hơn. "Để đổ khuôn, hãy để công nhân giữ cửa lò đóng chặt bằng một thanh sắt nóng đỏ và sau đó mở chúng ra cùng lúc; hãy dùng một thanh sắt tốt để thông các lỗ khi chúng tắc bởi mảnh kim loại; và hãy để bốn thanh dự phòng ở nhiệt độ cao để thay thế nếu chúng bị hỏng."



Mũ trùm cho bức tượng

Leonardo đã thử nghiệm với nhiều vật liệu và hỗn hợp vật liệu khác nhau để có được các thành phần phù hợp nhất cho toàn bộ quá trình đúc tượng. “Đầu tiên, phải thử mọi nguyên liệu và chọn lấy thứ tốt nhất.” Ví dụ, ông thử các nguyên liệu để cho vào hỗn hợp đất sét đá dăm cho phần lõi bên trong. “Phải thử trước.” Ông viết bên cạnh công thức gồm “một hỗn hợp cát sông thô, tro, gạch vụn, lòng trắng trứng và giấm trộn với đất sét.” Để giữ cho khuôn không bị hư hại do độ ẩm khi nằm dưới đất, ông đã pha chế rất nhiều loại lớp lót có thể được sử dụng. “Hãy để mặt trong của tất cả các khuôn được quét dầu hạt lanh hoặc nhựa thông, sau đó lấy một nắm bột borac và dầu hắc ín Hy Lạp trộn với rượu cất rồi trát lên.”[15]

[15] Codex Madrid, 2:143, 149, 137; Notebooks/J. P. Richter, 710–11; Windsor, RCIN 912349; Bramly, 234; Kemp Marvellous, 194.

Ban đầu ông định đào một cái hố sâu rồi đặt cái khuôn vào đó trong tư thế nằm ngửa. Kim loại nóng sẽ được đổ vào phần bụng ngựa, còn hơi nóng thì thoát ra ngoài từ các lỗ ở chân. Bức vẽ chỉ ra các hệ thống cần trục, đòn bẩy và máy móc ông định dùng. Nhưng đến cuối năm 1493, ông từ bỏ phương pháp này sau khi nhận ra rằng, cái hố có thể quá sâu khiến nó chạm phải mặt nước ngầm. Thay vào đó, ông quyết định rằng cái khuôn sẽ được đặt nằm nghiêng vào bên trong hố. “Tôi đã quyết định sẽ đúc con ngựa mà không có phần đuôi và đổ khuôn từ bên cạnh sườn nó,” ông viết vào tháng Mười hai năm 1493.

Chẳng bao lâu sau, công trình bị đình lại. Chi phí quân sự phải được ưu tiên hơn nhiều so với các dự án nghệ thuật. Năm 1494, các đội quân của vua Pháp Charles VIII tràn qua khắp nước Ý, và số đồng dự kiến dành cho việc đúc tượng đã bị Ludovico lấy để gửi cho người anh rể Ercole d’Este ở Ferrara để làm ba khẩu đại bác nhỏ. Trong một bản nháp bức thư gửi Ludovico vài năm sau đó, Leonardo có vẻ chán nản và xin từ chức. “Về tượng đài chiến mã, tôi sẽ không nói một lời nào,” ông viết, “bởi tôi biết tình thế hiện giờ.”[16]

[16] Codex Atl., 9l4ar/335v; Notebooks/J. P. Richter, 723.

Các khẩu đại bác cuối cùng cũng chẳng có chút tác dụng nào, bởi người Pháp đã dễ dàng chinh phục Milan vào năm 1499. Khi chiếm thành, các cung thủ Pháp đã dùng mô hình khổng lồ bằng đất sét của Leonardo để làm bia ngắm bắn khiến nó nhanh chóng bị phá hủy. Ercole d’Este, người

cho đúc những khẩu đại bác, có lẽ đã cảm thấy chút ân hận về chuyện đó, bởi hai năm sau ông đã chỉ thị cho đại diện của mình ở Milan dò hỏi chính quyền của người Pháp về một cái khuôn tượng chưa được dùng đến: "Xét thấy ở Milan còn một cái khuôn tượng một chú ngựa mà Quý ông Ludovico dự định sẽ dùng tới, do một Quý ông Leonardo nào đó, bậc thầy về những thứ tương tự làm ra, chúng tôi tin rằng nếu được ban cho quyền sử dụng cái khuôn, đó sẽ là thứ đáng mong đợi để chúng tôi dựng một tượng đài chiến mã của mình."[17] Nhưng, yêu cầu của ông không bao giờ được đáp ứng. Dù không phải lỗi của mình, chú chiến mã của Leonardo lại đứng vào hàng ngũ những kiệt tác trong mơ mà không bao giờ trở thành hiện thực.

[17] Ercole d'Este to Giovanni Valla, 19 tháng Chín, 1501.



Mô hình ngựa của Leonardo

CHƯƠNG 10

NHÀ KHOA HỌC

TỰ HỌC

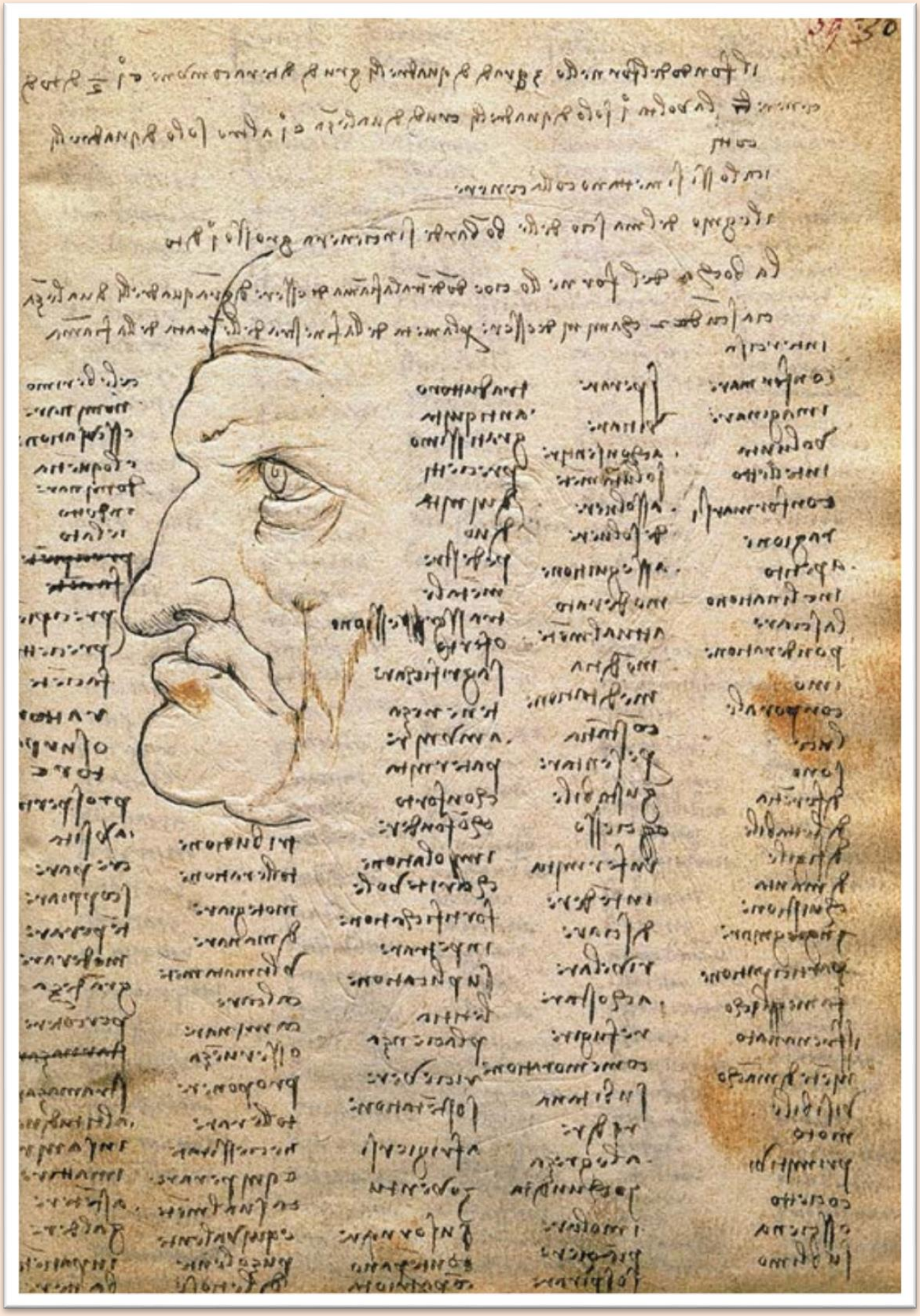
Leonardo da Vinci thường lấy làm kiêu hãnh rằng, bởi không được học hành bài bản nên ông buộc phải học theo lối kinh nghiệm. Vào khoảng năm 1490, ông viết một bài luận về chuyện mình là "người ít chữ" và một "môn đồ của kinh nghiệm," trong đó ông đả kích mạnh mẽ những kẻ chỉ viện đến tri thức ước lệ mà không chịu tự mình quan sát. Ông tuyên bố gần như tự hào rằng: "Dù tôi chẳng có chút quyền lực nào để dẫn lời của các trí giả như bọn họ vẫn làm, tôi sẽ dựa vào một thứ thậm chí còn giá trị hơn nhiều – kinh nghiệm."[1] Suốt cuộc đời, ông sẽ còn lặp lại tuyên ngôn ủng hộ kinh nghiệm hơn là kiến thức suông từ sách vở này của mình. "Người có thể tìm đến chỗ vòi nước sẽ không lấy nước từ vại chứa," ông viết.[2] Nó khiến ông khác biệt với nguyên mẫu điển hình của một học giả thời kỳ Phục hưng, những người tiếp nhận tri thức tái sinh từ công việc khám phá trở lại các di sản cổ xưa.

[1] Codex Atl., 119v/327v; Notebooks/J. P. Richter, 10–11; Notebooks/Irma Richter, 4. Trong các bình luận của mình, Carlo Pedretti (1:110) quy thời điểm ra đời của trang sổ tay này là năm 1490.

[2] Codex Atl., 196b/596b; Notebooks/J. P. Richter, 490.

Tuy nhiên, nền giáo dục mà Leonardo đang say sưa chìm đắm trong khi ở Milan đã bắt đầu xoa dịu dần thái độ kẻ cả của ông trước tri thức từ sách vở. Chúng ta có thể nhận thấy một bước ngoặt lớn vào đầu những năm 1490, khi ông bắt đầu tự học tiếng Latin, ngôn ngữ không chỉ được người cổ đại mà cả các học giả chính thống thời bấy giờ sử dụng. Ông chép lại hàng trang các từ bằng tiếng Latin và các thức chia động từ lấy ra từ các giáo trình dạy tiếng thời bấy giờ, trong đó có cả cuốn giáo trình mà người con trai nhỏ của Ludovico Sforza khi đó cũng đang theo học. Nhưng dường như những bài tập đó đối với ông chẳng hề vui vẻ chút nào; ở giữa một trang sổ tay với các hàng cột chứa tổng cộng 130 từ bằng tiếng Latin, ông vẽ gương mặt khoằm quen thuộc của một người đàn ông, nhưng dường như với vẻ cau có và giận dữ hơn thường lệ. Bản thân Leonardo cũng chưa

bao giờ thành thạo tiếng Latin. Hầu hết các cuốn sổ tay của ông đều chứa các ghi chú và sao chép từ các tác phẩm sẵn có bằng tiếng Ý.



Cố gắng học tiếng Latin, với gương mặt cau có

Về chuyện này, Leonardo đã may mắn được sinh ra đúng thời điểm. Năm 1452 cũng là năm Johannes Gutenberg bắt đầu bán các cuốn Kinh Thánh do xưởng in mới của ông làm ra, khi sự phát triển của ngành chế biến giẻ rách thành giấy khiến cho giấy trở thành mặt hàng phổ biến hơn. Đến khi Leonardo trở thành chú thợ học việc ở Florence thì công nghệ của Gutenberg đã vượt qua dãy Alps để thâm nhập vào Ý. Năm 1466, Alberti đã phải tỏ lòng ngưỡng mộ "nhà phát minh người Đức, khi chỉ bằng cách dập khuôn các chữ cái mà trong vòng một trăm ngày ông ấy đã tạo ra hơn hai trăm bản sao từ bản gốc trong khi chỉ dùng tới sức lao động của ba người thợ." Một người thợ kim hoàn từ quê hương Mainz của Gutenberg có tên Johannes de Spira (hay Speyer) đã chuyển tới Venice và lập ra nhà xuất bản thương mại lớn đầu tiên ở Ý vào năm 1469; nó đã in ấn rất nhiều tác phẩm cổ điển, bắt đầu từ các bức thư của Cicero và từ điển **Lịch sử tự nhiên** của Pliny mà Leonardo đã mua một cuốn. Đến năm 1471, các nhà in đã xuất hiện ở Milan, Florence, Naples, Bologna, Ferrara, Padua, và Genoa. Venice trở thành trung tâm của ngành xuất bản ở châu Âu, và đến khi Leonardo tới thăm thành phố này vào năm 1500, nó đã có tới gần một trăm nhà in, cùng hai triệu bản in đã ra lò.[3] Leonardo vì thế mới có thể trở thành nhà tư tưởng lớn đầu tiên của châu Âu tiếp nhận các tri thức khoa học chính thống mà không cần được đào tạo bài bản bằng tiếng Latin hay Hy Lạp.

[3] Brian Richardson, Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy(Cambridge, 1999), 3; Lotte Hellinga, "The Introduction of Printing in Italy," bản viết tay chưa được xuất bản, University of Manchester Library, không đề ngày tháng.

Các cuốn sổ tay của Leonardo chứa đầy danh mục những cuốn sách mà ông sở hữu cùng các trích đoạn mà ông chép ra từ đó. Cuối những năm 1480, ông tổng kết năm cuốn sách mình có: tác phẩm của Pliny, ngữ pháp tiếng Latin, một cuốn giáo trình về khoáng sản và đá quý, một cuốn giáo trình số học, và một tập thơ sử thi trào phúng, tác phẩm **Morgante** của Luigi Pulci, viết về những cuộc phiêu lưu của một hiệp sĩ và người khổng lồ được chàng ta cải cho sang đạo Thiên Chúa, thường hay được trình diễn tại triều đình Medici. Đến năm 1492, Leonardo đã có tới gần bốn mươi cuốn sách. Là minh chứng cho những sở thích đa dạng của ông, chúng bao gồm những chủ đề từ máy móc quân sự, nông nghiệp, âm nhạc, phẫu thuật, sức khỏe, cho đến khoa học trường phái Aristotle, vật lý Ả Rập, thuật xem

tướng tay, cuộc đời của các triết gia nổi tiếng, thơ của Ovid và Petrarch, ngụ ngôn Aesop, một vài tập vè và thơ vui, và một vở operetta* mà ông thường dựa vào đó để viết những câu chuyện ngụ ngôn về loài vật. Đến năm 1504, ông đã có thể liệt kê thêm bảy mươi cuốn sách nữa, trong đó có bốn mươi cuốn sách khoa học, gần năm mươi tập thơ phú và văn chương, mười cuốn về nghệ thuật và kiến trúc, tám cuốn về tôn giáo và ba cuốn về toán học.[4]

* Operetta là một dạng opera nhẹ với những đoạn kết hợp với ca và vũ.

[4] Xem một mô tả đầy đủ hơn trong Nicholl, 209, và Kemp Marvellous, 240.

Ông cũng ghi lại nhiều lần những cuốn sách mà ông hy vọng có thể tìm ra hoặc mượn được, ông viết trong sổ tay: “Quý ông Stefano Caponi, một nhà vật lý học, sống ở Piscina, có sách của Euclid.” “Những người thừa kế của Quý ông Giovanni Ghiringallo có các công trình của Pelacano.” “Vespucci sẽ cho tôi một cuốn sách về Hình học.” Và trên một danh sách những việc cần làm, ông viết: “Một cuốn sách về đại số mà nhà Marliani đang giữ, do cha của họ viết... Một cuốn sách về kiến trúc Milan và các nhà thờ của nó, sắp có tại các hiệu sách nằm ở gần con đường tới Corduso.” Khi đã phát hiện ra Trường Đại học Pavia, nằm gần Milan, ông đã dùng nó như một nguồn tư liệu: “Phải cố có được một cuốn sách của Vitolone, hiện nằm ở thư viện tại Pavia, và theo đuổi toán học.” Trên cùng danh mục những việc cần làm là dòng chữ: “Một trong số các cháu trai của Gian Angelo, một họa sĩ, có cuốn sách (từng thuộc sở hữu của cha anh ta) về nước... Nhờ nhà Friar di Brera chỉ cho cuốn **de Ponderibus** (Bàn về tĩnh học).” Với món sách vở, Leonardo quả là một kẻ phàm ăn.

Ngoài ra, ông cũng rất thích lục lọi tri thức trong đầu người khác. Ông không ngừng vặn vẹo những người quen biết bằng kiểu câu hỏi mà có lẽ tất cả chúng ta cũng nên đưa ra một cách thường xuyên hơn. “Hỏi Benedetto Portinari xem ở Flanders* họ đi bộ trên băng như thế nào,” là một chi tiết sinh động và đáng nhớ trên một danh mục những việc cần làm của Leonardo. Qua nhiều năm, ta còn bắt gặp hàng loạt những câu hỏi khác: “Hỏi Quý ông Antonio về cách trát vữa lên các pháo đài vào ban

* Flanders: vùng đất hiện giờ gồm một phần của nước Bỉ, Hà Lan và miền bắc nước Pháp.

ngày cũng như ban đêm… Tìm một chuyên gia thủy lực và hỏi người đó cách sửa đồng hồ, kênh đào và cối xay theo cách của người Lombard*… Hỏi Quý ông Giovannino xem làm thế nào mà tòa tháp của Ferrara có thể được dựng lên mà không cần đến các lỗ thông khí.”[5]

* Tộc người German đã thống trị phần lớn bán đảo Ý từ năm 568 đến năm 774.

[5] Notebooks/J. P. Richter, 1488, 1501, 1452, 1496, 1448. Vitolone là cuốn sách về quang học thị giác của một nhà khoa học người Ba Lan.

Nhờ vậy mà Leonardo đã trở thành môn đồ của cả kinh nghiệm lẫn tri thức sẵn có. Quan trọng hơn, ông đã nhận ra rằng, tiến bộ khoa học đến từ chính những cuộc hội thoại giữa hai phạm trù đó. Và chính nhận định đó, đến lượt nó, lại giúp ông nhận ra rằng, tri thức còn đến từ một cuộc hội thoại tương đồng khác: cuộc hội thoại giữa thử nghiệm và lý thuyết.

KẾT NỐI THỬ NGHIỆM VỚI LÝ THUYẾT

Lòng nhiệt thành với kinh nghiệm trực tiếp của Leonardo không chỉ xuất phát từ phản ứng gai góc của ông trước thực tế là bản thân thiếu nền tảng tri thức chính thống mà còn có nguyên nhân sâu xa hơn thế. Nó cũng khiến ông, ít nhất là vào thời kỳ đầu, giảm thiểu vai trò của lý thuyết. Là một người quan sát và một người sùng bái thử nghiệm từ thiên bẩm, ông không bị dạy dỗ hay dập khuôn vào cuộc vật lộn với những khái niệm trừu tượng, ông thích kết luận từ thử nghiệm hơn là suy diễn từ các nguyên tắc lý thuyết. “Ý định của tôi là viện đến kinh nghiệm trước, sau đó bằng lý lẽ mới chỉ ra tại sao kinh nghiệm ấy lại bắt buộc phải đi theo cách đó,” ông viết. Nói cách khác, ông sẽ nhìn vào các dữ liệu thực tế và từ đó xác định các quy luật và lực lượng tự nhiên thúc đẩy chúng. “Mặc dù tự nhiên bắt đầu bằng nguyên nhân và kết thúc bằng kinh nghiệm, chúng ta buộc phải tuân thủ tiến trình ngược lại, nghĩa là bắt đầu bằng kinh nghiệm, rồi từ đó mới tìm ra được nguyên nhân.”[6]

[6] Paris Ms. E, 55r; Notebooks/Irma Richter, 8; James Ackerman, “Science and Art in the Work of Leonardo,” trong O’Malley, 205.

Cũng như với rất nhiều thứ khác, phương pháp tiếp cận theo lối kinh nghiệm này đã thúc đẩy Leonardo đi trước thời đại của mình. Các học giả thần học Trung cổ từng hợp nhất khoa học của Aristotle với giáo lý Cơ đốc để tạo ra một tín điều tối cao mà ở đó nghi vấn và thử nghiệm hầu như

chẳng còn chỗ dung thân. Ngay cả các nhà nhân văn thời kỳ đầu Phục hưng cũng vẫn say sưa viện dẫn sự minh triết của các tác phẩm cổ đại thay vì mang chúng ra thử nghiệm.

Leonardo đã phá vỡ truyền thống này khi xây dựng nền tảng cơ bản cho khoa học của mình bằng sự quan sát, sau đó nhận biết các mẫu hình và rồi lại thử nghiệm sự đúng đắn của chúng thông qua nhiều quan sát và thử nghiệm hơn nữa. Rất nhiều lần trong sổ tay, ông đã ghi lại những biến thể khác nhau của cùng một câu "điều này có thể được chứng minh bằng thử nghiệm," tiếp nối bằng đoạn mô tả những minh chứng thực tiễn cho một ý tưởng nào đó của ông. Tiên liệu trước về phương pháp nghiên cứu khoa học, thậm chí ông còn chỉ dẫn làm thế nào để lặp lại và mở rộng các thử nghiệm nhằm đảm bảo tính đúng đắn của chúng: "Trước khi rút ra một quy luật chung, phải thử nghiệm nó từ hai đến ba lần và quan sát xem liệu các phép thử có tạo ra cùng một kết quả hay không."[7]

[7] Paris Ms. A, 47r; Capra Science, 156, 162.

Sự thông minh và sáng tạo đã nâng đỡ Leonardo, giúp ông chế tạo ra đủ loại dụng cụ cùng những cách thức khôn ngoan để khám phá một hiện tượng nào đó của tự nhiên. Ví dụ, khi đang nghiên cứu trái tim của con người vào khoảng năm 1510, ông đi đến một giả thuyết rằng, máu cuộn thành xoáy khi được bơm từ tim vào động mạch chủ, khiến cho các van đóng lại đúng lúc; sau đó, ông tạo ra một thiết bị bằng thủy tinh dùng để khẳng định lý thuyết của mình bằng thử nghiệm(Chương 27). Các hình dung cụ thể và hình vẽ đã trở thành một thành tố quan trọng của quá trình nghiên cứu theo phương pháp này. Không thỏa mãn khi vật lộn với mớ lý thuyết trừu tượng, ông ưa thích tìm kiếm những tri thức mà ông có thể quan sát và vẽ lại hơn.

Nhưng Leonardo đã không dừng lại mãi trong vai môn đồ của thử nghiệm. Các cuốn sổ tay cho thấy sự tiến bộ trong tư tưởng của ông. Khi bắt đầu thu nhận tri thức từ việc đọc sách trong những năm 1490, ông đã nhận ra tầm quan trọng của không chỉ những bằng chứng thử nghiệm mà còn cả nền tảng lý thuyết. Quan trọng hơn, ông đã hiểu ra rằng, hai phương pháp này luôn song hành và bổ sung cho nhau. Nhà vật lý học thế kỷ XIX Leopold Infeld ca ngợi, "chúng ta có thể thấy ở Leonardo nỗ lực ghê gớm hòng đánh giá cho đúng mối tương quan giữa lý thuyết và thử nghiệm."[8]

[8] Xem thêm tại Leopold Infeld, "Leonardo Da Vinci and the Fundamental Laws of Science," Science & Society 17.1 (Mùa đông 1953), 26–41.

Các đề xuất của ông cho đăng lầu của Nhà thờ chính tòa Milan cho thấy sự tiến bộ này. Ông viết rằng, để hiểu cách trùng tu một nhà thờ cổ có những hỏng hóc về kết cấu, người kiến trúc sư cần hiểu "bản chất của sức nặng và các hướng tác động của lực." Nói cách khác, họ cần hiểu các lý thuyết vật lý. Nhưng họ cũng cần phải thử nghiệm tính đúng đắn của các nguyên tắc lý thuyết so với những gì xảy ra trong thực tế." Ông hứa với những người quản lý nhà thờ, "Tôi sẽ cố gắng làm hài lòng quý vị, một phần nhờ lý thuyết và một phần nhờ thử nghiệm, đôi khi chỉ ra kết quả từ nguyên nhân, và đôi khi khẳng định các nguyên tắc bằng thực nghiệm." Và, bất chấp mối ác cảm ban đầu với tri thức ước lệ, ông cũng cam kết "sử dụng quyền năng của các kiến trúc sư cổ đại khi thuận tiện." Nói cách khác, ông đang tán thành phương pháp hiện đại kết hợp lý thuyết, thử nghiệm, và tri thức được truyền lại – đồng thời liên tục đối chiếu chúng với nhau.[9]

[9] Codex Atl., 730r; Leonardo on Painting, 256.

Tương tự như vậy, quá trình nghiên cứu luật phối cảnh cũng cho ông thấy tầm quan trọng của việc kết hợp thử nghiệm với lý thuyết. Ông quan sát vật thể trở nên nhỏ bé hơn khi bị đẩy ra xa như thế nào. Nhưng ông cũng sử dụng hình học để phát triển các quy tắc trong mối tương quan giữa kích thước và khoảng cách. Đến khi mô tả các luật phối cảnh trong sổ tay, ông viết rằng, đôi khi ông sẽ làm vậy "bằng cách rút ra kết quả từ nguyên nhân, và đôi khi suy ra nguyên nhân từ kết quả."[10]

[10] Codex Ad., 200a/594a; Notebooks/J. P. Richter, 13.

Thậm chí ông còn tiến tới phê phán mạnh mẽ những tín đồ của thử nghiệm chỉ dựa trên thực tế mà không có hiểu biết lý thuyết nền tảng. Những kẻ say sưa với thực hành mà không có hiểu biết lý thuyết cũng giống như thủy thủ leo lên tàu mà chẳng có bánh lái hay la bàn và chẳng bao giờ biết chắc mình đang đi đâu," ông viết vào năm 1510. "Thực hành luôn phải dựa trên nền tảng lý thuyết vững chắc."[11]

[11] Paris Ms. G, 8a; Codex Urb., 39v; Notebooks/J. P. Richter, 19; PedrettiCommentary, 114.

Kết quả là, trước Galileo hơn một thế kỷ, Leonardo đã trở thành một trong những nhà tư tưởng vĩ đại nhất của phương Tây kiên định theo đuổi cuộc hội thoại giữa thử nghiệm và lý thuyết, cũng chính là nguyên tắc sẽ dẫn tới

cuộc Cách mạng Khoa học hiện đại sau này. Từ thời Hy Lạp cổ đại, Aristotle đã đặt nền móng cho phương pháp kết hợp quy nạp và diễn dịch: quan sát để rút ra các nguyên tắc chung, sau đó sử dụng các nguyên tắc đó để dự báo trước kết quả. Và trong khi châu Âu còn đang chìm đắm trong đêm trường Trung cổ, thì công việc kết hợp lý thuyết và thực hành ấy đã diễn ra chủ yếu trong thế giới Hồi giáo. Các nhà khoa học Hồi giáo cũng thường là những người làm ra các dụng cụ khoa học, khiến họ trở thành chuyên gia đo đạc và áp dụng lý thuyết. Nhà vật lý học người Ả Rập Ibn al-Haytham, còn được biết đến là Alhazen, từng viết một luận thuyết còn phôi thai về quang học thị giác vào năm 1021, trong đó kết hợp quan sát và thử nghiệm để xây dựng lý thuyết về tầm nhìn của mắt người, sau đó lại tiến hành các thử nghiệm mở rộng hơn để thử nghiệm lý thuyết đó. Các ý tưởng và phương pháp của ông đã trở thành nền tảng cho các công trình của Alberti và Leonardo bốn thế kỷ sau. Trong khi đó, khoa học của Aristotle cũng dần hồi sinh ở châu Âu trong suốt thế kỷ XIII nhờ các học giả như Robert Grosseteste và Roger Bacon. Phương pháp nghiên cứu theo lối kinh nghiệm mà Bacon sử dụng nhấn mạnh một chu trình: quan sát dẫn tới giả thuyết, thứ sau đó được kiểm tra bằng thử nghiệm chính xác và kết quả thu được lại được dùng để điều chỉnh giả thuyết ban đầu. Bacon cũng ghi chép và báo cáo các thử nghiệm của mình một cách chi tiết để những người khác có thể tự mình lặp lại và xác minh chúng.

Con mắt quan sát tinh tường, khí chất cùng sự tò mò đã giúp Leonardo trở thành hiện thân của phương pháp nghiên cứu khoa học này. “Galileo, sinh sau Leonardo tới 112 năm, thường được ghi nhận là người đầu tiên xây dựng phương pháp thử nghiệm chính xác và thường được nhắc đến như là cha đẻ của khoa học hiện đại,” nhà sử học Fritjof Capra viết. “Nhưng chẳng thể nghi ngờ gì rằng, Leonardo hẳn sẽ được hưởng niềm vinh dự này, nếu như trong cuộc đời nghiên cứu không ngừng nghỉ, ông cho xuất bản các tài liệu khoa học mình đã viết ra, hay những cuốn sổ tay của ông được nghiên cứu rộng rãi ngay sau khi ông qua đời.”[12]

[12] Capra Learning, 5.

Tôi thì cho rằng nhận định đó có thể đã đi quá xa. Leonardo không nghĩ ra phương pháp nghiên cứu khoa học, và Aristotle hay Alhazen, Galileo hay Bacon cũng vậy. Nhưng khả năng kỳ diệu của ông khi tham gia vào cuộc

đối thoại giữa thử nghiệm và lý thuyết đã khiến ông trở thành một ví dụ hoàn hảo giúp chúng ta thấy được sự quan sát nhạy bén, trí tò mò sâu sắc, thử nghiệm thực tiễn, tâm thế sẵn sàng chất vấn mọi giáo điều cùng khả năng rút ra những quy luật chung từ nhiều địa hạt khác nhau có thể dẫn tới những bước nhảy vọt lớn lao trong hiểu biết của con người.

CÁC MẪU HÌNH VÀ TÍNH TƯƠNG ĐỒNG

Thay vì sử dụng các công cụ toán học trừu tượng để rút ra các quy luật lý thuyết từ tự nhiên, cách mà Copernicus, Galileo và Newton sau này vẫn làm, Leonardo lại dựa vào một phương pháp thô sơ hơn; ông có khả năng nhận ra các mẫu hình trong tự nhiên, và ông lý thuyết hóa chúng bằng cách rút ra những điểm tương đồng. Bằng kỹ năng quan sát sắc bén trên nhiều lĩnh vực khác nhau, ông có khả năng nhận biết những đặc điểm liên tục lặp lại. Như triết gia Michel Foucault từng viết, “khoa học kiểu mẫu” trong thời đại của Leonardo dựa trên những nét tương tự và những điểm tương đồng.[13]

[13] James S. Ackerman, “Leonardo Da Vinci: Art in Science,” Daedalus 127.1 (Mùa đông 1998), 207.

Nhờ cảm nhận bản năng về sự thuần nhất của tự nhiên, tâm trí ông, con mắt ông và cả ngòi bút của ông dạo qua rất nhiều địa hạt khác nhau để thu nhận lại toàn bộ các kết nối. “Sự kiếm tìm không ngừng nghỉ những hình thái căn bản, có kết cấu và nhịp điệu này, có nghĩa là, khi nhìn vào một trái tim bung nở thành một mạng lưới các mạch máu, ông cũng đồng thời nhìn thấy, và phác thảo ngay cùng với phát hiện đó, một hạt giống nảy mầm thành chồi cây,” Adam Gopnik viết. “Nghiên cứu những lọn tóc xoăn trên mái đầu một người phụ nữ xinh đẹp khiến ông liên tưởng tới chuyển động xoáy tròn của một dòng nước nghịch ngợm.”[14] Bức vẽ một bào thai đang nằm trong tử cung gợi lên sự tương đồng với một hạt giống đang nằm trong vỏ.

[14] Gopnik, “Renaissance Man.”

Khi chế tác các nhạc cụ, ông chỉ ra thanh quản hoạt động ra sao và làm thế nào một nhạc cụ vuốt âm* có thể tạo ra thứ âm thanh tương tự. Khi đang tham dự cuộc thi thiết kế đăng lầu cho nhà thờ chính tòa Milan, ông tạo ra nét gạch nối giữa các kiến trúc sư và bác sĩ để nói lên sự tương đồng căn bản nhất trong nghệ thuật và khoa học của ông: Sự tương đồng giữa

thế giới vật lý ở bên ngoài và cấu tạo bên trong cơ thể chúng ta. Khi mổ phân tích một chi trên cơ thể người cùng các múi cơ bên trong đó, nó cũng đồng thời giúp ông vẽ ra các loại dây kéo và đòn bẩy.

* Vuốt âm là một kỹ thuật trong âm nhạc, chỉ sự chuyển cao độ mềm mại trên thang âm.

Chúng ta cũng từng xem qua một ví dụ về phương pháp phân tích dựa trên mẫu hình này trên “trang chủ đề,” trong đó ông so sánh sự tương đồng giữa một cái cây rẽ nhánh và hệ thống động mạch trong cơ thể người, mẫu hình mà ông còn áp dụng với cả các con sông và hệ thống nhánh của nó. “Ở mọi tầng bậc, độ dày của toàn bộ các nhánh khi xếp lại với nhau sẽ bằng độ dày của cành thân mà chúng đâm ra từ đó,” ông viết trong một trang sổ tay khác, “ở mọi khúc trên dòng chảy, toàn bộ các nhánh sông sẽ có độ rộng bằng sông chính nếu có tốc độ chảy tương đương với nó.”[15] Kết luận này vẫn được biết đến như là “quy tắc da Vinci,” và nó đã được chứng minh là đúng trong trường hợp các nhánh cây không lớn lắm: tổng diện tích mặt cắt của tất cả các nhánh xuất phát từ một điểm phân nhánh bằng diện tích mặt cắt của thân hoặc nhánh cây ngay bên dưới điểm phân nhánh đó.[16]

[15] Paris Ms. I, 12b; Notebooks/J. P. Richter, 394.

[16] Ryoko Minamino và Masakai Tateno, “Tree Branching: Leonardo da Vinci’s Rule versus Biomechanical Models,” PLoS One 9.4 (tháng Tư, 2014).

Một so sánh tương đồng khác của ông là toàn bộ ánh sáng, âm thanh, từ trường và vang âm dội lại khi nện búa xuống mặt trống đều tạo ra cùng một kiểu bức xạ dạng sóng. Trong một cuốn sổ tay của ông, có một cột các hình vẽ nhỏ minh họa sự lan tỏa của từng trường lực này. Thậm chí ông còn minh họa cả hiện tượng sẽ xảy ra khi mỗi loại sóng này đập vào một lỗ nhỏ trên tường; chính là ông đang mô tả sự nhiễu xạ diễn ra khi sóng đi qua một lỗ hở, tiên liệu được cả những nghiên cứu do nhà vật lý học người Hà Lan, Christiaan Huygens, thực hiện gần hai thế kỷ sau đó.[17] Cơ học sóng đối với ông chỉ là một sự tò mò thoáng qua, nhưng ngay cả thế đi nữa thì tài năng xuất chúng của ông vẫn khiến hậu thế chúng ta phải kinh ngạc.

[17] Codex Ad., 126r-a; Winternitz, “Leonardo and Music,” 116.

Gạch nối qua nhiều lĩnh vực khác nhau cũng dẫn dắt Leonardo tới những câu hỏi. Ví dụ, sự tương đồng giữa các xoáy nước và chuyển động của không khí đã tạo nền tảng để ông nghiên cứu về cơ chế bay của các loài

chim. “Để có được kiến thức về chuyển động của loài chim trên trời,” ông viết, “đầu tiên cần phải hiểu về gió, mà đến lượt nó ta lại có thể chứng minh được bằng chuyển động của nước.”[18] Những quy luật mà ông rút ra không chỉ là những chỉ dẫn nghiên cứu hữu dụng. Ông coi chúng như là sự biểu lộ của những sự thực căn bản, của vẻ đẹp tự nhiên thuần nhất.

[18] Paris Ms. E, 54r; Capra Learning, 277.

TÒ MÒ VÀ QUAN SÁT

Ngoài khả năng thiên bẩm khi chỉ ra những mẫu hình từ nhiều lĩnh vực khác nhau, Leonardo còn sở hữu hai phẩm chất khác giúp nâng đỡ ông trên hành trình theo đuổi khoa học: sự tò mò muốn khám phá mọi thứ một cách say sưa đến gần như cuồng tín, cùng khả năng quan sát sắc bén, đắm đuối đến gần như ma mị. Cũng giống như nhiều thứ khác về Leonardo, những phẩm chất này có liên hệ với nhau. Bất kỳ ai ghi việc “mô tả cái lưỡi của con chim gõ kiến” vào danh sách những việc cần làm của mình đều chắc chắn được thiên phú cho cả trí tò mò lẫn sự sắc sảo nhạy bén.

Trí tò mò của ông, cũng giống như của Einstein, thường là về những hiện tượng mà hầu hết mọi người khi qua tuổi lên mười đều không còn bận tâm nữa: Tại sao bầu trời lại có màu xanh? Mây được hình thành như thế nào? Tại sao mắt chúng ta lại chỉ nhìn theo một đường thẳng? Ngáp là gì? Einstein nói rằng ông luôn thắc mắc về những điều mà người khác cho là tầm phào bởi vì khi còn nhỏ ông bị mắc chứng chậm nói. Còn với Leonardo, năng lực này có lẽ gắn với tuổi thơ ngập tràn tình yêu với thiên nhiên trong khi không phải sa đà vào đống tri thức ước lệ ở trường học.

Những chủ đề kích thích trí tò mò của Leonardo mà ông liệt kê trong các trang sổ tay cũng tham vọng không kém và đòi hỏi khả năng tìm hiểu bằng quan sát bén nhạy. “Dây thần kinh nào khiến cho hai mắt luôn chuyển động cùng một lúc?” “Mô tả sự hình thành của con người trong tử cung.”[19] Và cùng với chú chim gõ kiến, ông còn liệt kê những thứ khác mà ông muốn mô tả, trong đó có “hàm của cá sấu” và “nhau của một con bê.” Những thắc mắc này cần rất nhiều công sức để giải đáp.[20]

[19] Windsor, RCIN 919059; Notebooks/J. P. Richter, 805.

[20] Windsor, RCIN 919070; Notebooks/J. P. Richter, 818–19.

Trí tò mò của ông được trợ lực bởi con mắt quan sát tinh tường, có thể tập trung vào những thứ mà hầu hết chúng ta sẽ bỏ qua. Một đêm, ông nhìn thấy chớp lóe lên đằng sau mấy tòa nhà, và ngay tại thời điểm đó dường như chúng trở nên nhỏ bé hơn, vậy là ông tiến hành một loạt thử nghiệm và quan sát có chủ đích để xác nhận rằng các vật thể trông nhỏ hơn khi được bao vây bởi ánh sáng và trông lớn hơn trong sương mù hay bóng tối.[21] Khi nhìn vào các vật thể với một mắt nhắm lại, ông nhận ra rằng, dường như chúng không được tròn trịa như khi nhìn bằng hai mắt, vậy là ông đi tìm kiếm nguyên nhân giải thích hiện tượng đó.[22]

[21] Codex Ad., 124a; Notebooks/J. P. Richter, 246.

[22] Paris Ms. H, 1a; Notebooks/J. P. Richter, 232.

Kenneth Clark có nhắc đến “con mắt tinh quái chẳng giống người” của Leonardo. Đó quả là một cách diễn đạt hay, nhưng có lẽ sẽ làm ta bối rối. Leonardo là người trần mắt thịt. Và sự sắc bén trong kỹ năng quan sát của ông cũng chẳng phải một năng lực siêu nhiên nào. Ngược lại, nó là sản phẩm của nỗ lực cá nhân. Và đó mới là điều quan trọng, bởi nó có nghĩa là chúng ta, nếu muốn, cũng có thể làm được như thế, không phải bằng cách tỏ lòng ngưỡng mộ ông mà bằng cách cố gắng học hỏi từ ông cách thúc đẩy bản thân quan sát mọi thứ một cách tò mò và chăm chú hơn.

Trong sổ tay, Leonardo mô tả phương pháp – hay là mẹo – quan sát kỹ lưỡng một sự vật hay hiện tượng của mình: hãy quan sát một cách kỹ lưỡng và tách biệt từng chi tiết một. Ông so sánh nó với khi ta nhìn vào một trang sách, thứ sẽ trở nên vô nghĩa khi nhìn một cách tổng thể và người đọc cần phải nhìn lần lượt từng chữ một. Việc quan sát sâu cần được thực hiện theo nhiều bước: “Nếu bạn mong có được hiểu biết rõ ràng về hình dạng của vật thể, hãy bắt đầu từ các chi tiết trên đó, và đừng chuyển sang bước tiếp theo cho đến khi những quan sát ở bước một đã được khắc sâu vào trí nhớ.”[23]

[23] Codex Ash., 1:7b; Notebooks/J. P. Richter, 491.

Ông còn đề xuất một bước nữa trong giai đoạn đầu của quá trình quan sát, đó là “hãy luyện cho con mắt khả năng quan sát tốt” bằng cách chơi trò chơi này với bạn bè: một người vẽ một đường thẳng lên tường, những người còn lại thì đứng ở đằng xa và cố cắt một cọng rơm sao cho nó có

chiều dài bằng đúng đường thẳng đó. “Người đạt được kết quả gần với số đo thực tế nhất sẽ thắng cuộc.”[24]

[24] Codex Ash., 1:9a; Notebooks/J. P. Richter, 507.

Leonardo trở nên đặc biệt tinh tường khi quan sát chuyển động. Ông phát hiện ra rằng “Chuồn chuồn bay bằng bốn cánh, và khi hai cánh trước nâng lên thì hai cánh sau hạ xuống.” Bạn hãy hình dung một người phải bỏ công quan sát một con chuồn chuồn cẩn thận đến mức nào mới có thể nhận thấy điều này. Trong sổ tay của mình, ông ghi lại rằng, nơi lý tưởng để quan sát chuồn chuồn là con hào bao quanh Lâu đài Sforza.[25] Hãy ngừng lại giây lát để cùng ngưỡng vọng trước hình ảnh Leonardo khi ông ra ngoài vào buổi tối, hẳn là vẫn ăn vận bảnh bao, đứng trên mép hào, chăm chú quan sát chuyển động của từng cái cánh trên thân hình bé nhỏ của một con chuồn chuồn.

[25] Codex Atl., 377v/1051v; Notebooks/Irma Richter, 98; Stefan Klein,Leonardo’s Legacy (Da Capo, 2010), 26.

Sự thích thú khi quan sát chuyển động của Leonardo giúp ông vượt qua thách thức phải nắm bắt được nó trong tranh. Có một nghịch lý nổi tiếng, mà từ thế kỷ V TCN, Zeno* đã phát biểu, rằng một vật thể đang chuyển động nhưng đồng thời tại bất kỳ thời điểm nào nó cũng đứng yên ở một vị trí nhất định. Leonardo vật lộn với khái niệm nắm bắt một khoảnh khắc chứa đựng cả quá khứ và tương lai trong hiện tại của nó.

* Zeno xứ Elea là nhà triết học người Hy Lạp, ông nổi tiếng với những nghịch lý khoa học nổi tiếng làm nên phép biện chứng, nền tảng cho sự phát triển của khoa học sau này.

Ông so sánh một khoảnh khắc chuyển động được giữ lại với khái niệm về một điểm đơn lẻ trong hình học. Điểm không có chiều dài hay chiều rộng. Nhưng nếu chuyển động, nó sẽ tạo ra một đường thẳng. “Điểm không có các chiều cạnh; đường thẳng là sự dịch chuyển của một điểm.” Sử dụng phương pháp lý thuyết hóa bằng so sánh tương đồng, ông viết, “Một khoảnh khắc không có thời gian, và thời gian được làm nên từ chuyển động của một khoảnh khắc.”[26]

[26] Codex Arundel, 176r.

Được những so sánh tương đồng của mình dẫn dắt, Leonardo luôn kiếm tìm trong nghệ thuật của mình cái khung hình bị đóng băng của một sự kiện trong khi vẫn thể hiện nó trong trạng thái vận động. “Trên các con

sông, chỗ mà bạn chạm vào là điểm cuối của dòng nước vừa tràn tới và khởi đầu của dòng nước vừa chảy đi,” ông quan sát. Ông còn trở đi trở lại chủ đề này rất nhiều lần trong sổ tay, “với hiện tại thời gian cũng vậy.” ông chỉ dẫn: “Hãy quan sát ánh sáng, chớp mắt rồi lại quan sát thêm lần nữa. Những gì bạn thấy không xuất hiện lúc ban đầu, và những gì ban đầu bạn thấy đã không còn nữa.”[27]

[27] Paris Ms. B, 1:176r, 131 r; Codex Triv., 34v, 49v, Codex Arundel, 190v; Notebooks/Irma Richter, 62–63; Nuland, Leonardo da Vinci, 47; Keele Elements, 106.

Kỹ năng quan sát chuyển động của Leonardo đã chuyển hóa thành những nét bút tài hoa trong nghệ thuật hội họa. Thêm vào đó, trong khi làm việc tại triều đình Sforza, ông cũng bắt đầu hướng sự hứng thú với chuyển động của mình vào các nghiên cứu khoa học và kỹ thuật, đáng chú ý nhất là nghiên cứu của ông về hoạt động bay của các loài chim và các thiết bị bay dành cho người.

CHƯƠNG 11

LOÀI CHIM VÀ NHỮNG CHUYẾN BAY

NHỮNG CHUYẾN BAY GIẢ TƯỞNG TRÊN SÂN KHẤU

Leonardo từng viết trong sổ tay: “Nghiên cứu giải phẫu đôi cánh của một chú chim cùng các cơ ngực giúp cho chúng chuyển động. Làm tương tự với người để chỉ ra khả năng con người giữ được cơ thể trên không trung nhờ đập cánh.”[1]

[1] Codex Arl., 45r/124r, 178a/536a; Notebooks/J. P. Richter, 374.

Trong vòng hơn hai thập kỷ, bắt đầu từ khoảng năm 1490, Leonardo bắt đầu tìm hiểu một cách cần mẫn đến khác thường hoạt động bay của loài chim và khả năng thiết kế các máy móc giúp con người bay được. Ông đã cho ra đời hơn năm trăm bản vẽ cùng ba mươi lăm ngàn từ rải rác trên cả chục cuốn sổ tay về các chủ đề này. Nỗ lực nghiên cứu của ông là sự đan cài khăng khít giữa trí tò mò trước thiên nhiên, kỹ năng quan sát, cùng bản năng của một chuyên gia về kỹ thuật. Nó cũng là một ví dụ về phương pháp nghiên cứu mà Leonardo thường xuyên sử dụng, đó là tìm kiếm những điểm tương đồng nhằm rút ra các mẫu hình trong tự nhiên. Nhưng trong trường hợp này, quá trình so sánh tương đồng còn đi xa hơn nhiều: nó đưa ông tới gần với địa hạt của lý thuyết thuần túy hơn cả so với hầu hết các nghiên cứu khác, kể cả các nghiên cứu về động lực học căn bản của nước và các quy luật về chuyển động.

Niềm say mê với các thiết bị bay của Leonardo khởi đầu từ những màn trình diễn trên sân khấu. Từ những ngày đầu tiên ở xưởng của Verrocchio cho đến những ngày cuối cùng của cuộc đời trên đất Pháp, ông vẫn đắm mình vào những cảnh tượng huy hoàng ấy. Những chú chim máy của ông được sử dụng đầu tiên – và có lẽ cũng là sau cùng – tại các buổi trình diễn trong cung đình.[2]

[2] Laurenza, 10.

Chính tại những buổi trình diễn ấy mà Leonardo đã lần đầu nhìn thấy những thiết bị tài tình giúp cho người diễn viên bay lên, hạ xuống và bồng

bềnh như thể đang bay. Brunelleschi, nghệ sĩ kiêm kỹ sư tiền bối của ông ở Florence, chính là "phù thủy của các hiệu ứng sân khấu," người làm nên vở kịch **Lễ truyền tin** đầy ấn tượng vào những năm 1430, trong đó sử dụng những loại máy móc giống như vào năm 1471, khi Leonardo mười chín tuổi và đang làm việc ở Florence. Treo lơ lửng dưới mái nhà là một vòng tròn bên trong có mười hai chú bé vận trang phục thiên thần. Nhiều loại máy móc lạ lùng làm từ các ròng rọc và dây tời cỡ lớn giúp cho mọi thứ chuyển động và bay vút lên không trung. Các thiết bị cơ khí giúp cho các thiên thần, vai gắn những đôi cánh mạ vàng, tay cầm đàn hạc cùng những thanh gươm chói lòa, bay xuống từ thiên đường và giải thoát những linh hồn được cứu rỗi, trong khi từ bên dưới sân khấu, cõi Địa ngục, các quỷ sứ vụt bay lên. Sau đó, Gabriel xuất hiện để loan báo tin mừng. Một khán giả ghi lại cảm tưởng: "Khi Thiên thần hạ cánh giữa những tiếng cười nói hoan hỉ dưới khán đài, Ngài đưa tay lên xuống, đập cánh như thể đang bay."

Một vở kịch được trình diễn cùng thời kỳ đó, **Lễ thăng thiên**, cũng có các nhân vật biết bay. Trong một bài tường thuật lại vở kịch có đoạn, "Bầu trời mở ra và Cha chúng ta nơi Thiên đường xuất hiện, lơ lửng một cách kỳ diệu trên không trung, và người diễn viên đóng vai Jesus dường như đang tự mình bay lên, lơ lửng trên cao mà vẫn không hề chao đảo," Màn thăng thiên của Đức Chúa được một bầy thiên thần có cánh hộ tống, lơ lửng trên những đám mây giả phía trên sân khấu.[3]

[3] Laurenza, 8–10; Pallen, Vasari on Theater, 15; Paul Kuritz, The Making of Theater History (Prentice Hall, 1988), 145; Alessandra Buccheri, The spectacle of Clouds, 1439–1650: Italian Art and Theatre (Ashgate, 2014), 31.

Ban đầu, Leonardo nghiên cứu về bay lượn chủ yếu là để phục vụ những màn trình diễn hoành tráng trên sân khấu như thế này. Một tập bản vẽ ra đời ngay trước khi ông rời Florence để tới Milan vào năm 1482 cho thấy, những bộ cánh giống như của loài dơi, với những cái tay quay có thể tạo ra chuyển động nhưng không thực sự giúp người điều khiển bay lên, được kết nối với những thiết bị trông có vẻ như là để dành cho sân khấu.[4] Một bức khác vẽ một cái cánh không có lớp lông bên ngoài, nối với bánh răng, ròng rọc, tay quay và dây cáp: cấu tạo của tay quay và kích cỡ của bánh răng cho thấy toàn bộ hệ thống được thiết kế cho nhà hát chứ không phải là một thiết bị bay thực sự. Nhưng ngay cả khi chúng chỉ là những thiết kế dành cho sân khấu, ông cũng vẫn cẩn thận quan sát từ thiên nhiên. Trên

mặt sau của bản phác thảo, ông vẽ một đường dích dắc theo chiều đi xuống với chú thích: “Đây là cách chim hạ cánh.”[5]

[4] Codex Atl., 858r, 860r.

[5] Uffizi Museum, inv. 447Ev.

Có một bằng chứng khác cho thấy những bức vẽ của ông từ những ngày còn ở Florence là để phục vụ việc diễn kịch chứ không phải những chuyến bay thực sự: trong số những thiết bị quân sự tài tình mà ông nói tới trong lá thư xin việc gửi cho Ludovico Sforza, không có bất kỳ thiết bị nào giúp con người bay được. Chỉ sau khi tới Milan thì mối quan tâm của ông mới chuyển từ những kỹ nghệ hoang đường của sân khấu sang kỹ thuật của đời thực.

QUAN SÁT LOÀI CHIM

Đây là một phép thử. Tất cả chúng ta đều đã từng nhìn thấy những chú chim bay lượn, nhưng bạn đã bao giờ dừng lại và quan sát đủ gần để trả lời câu hỏi liệu một chú chim có nâng cánh lên cao với tốc độ bằng với khi nó đập cánh xuống? Leonardo đã quan sát thấy hiện tượng đó, và ông cũng thấy rằng câu trả lời sẽ khác biệt tùy vào từng loài. Ông ghi lại trong sổ tay: “Có một vài loài chim chuyển động hạ cánh nhanh hơn so với khi nâng cánh lên, như là bồ câu và các loài tương tự. Những loài khác hạ cánh chậm hơn so với khi nâng cánh, như với quạ và các loài tương tự.” Còn một số loài, như là chim ác, thì nâng và hạ cánh với tốc độ bằng nhau.[6]

[6] Paris Ms. L, 58; Notebooks/Irma Richter, 95.

Leonardo có một chiến lược giúp cải thiện kỹ thuật quan sát của bản thân, ông sẽ viết ra cho mình thứ tự ông sẽ dùng để quan sát sự vật, định trước chuỗi các quan sát theo phương pháp từng bước một. “Đầu tiên phải xác định chuyển động của gió, sau đó mô tả làm thế nào những chú chim lái người qua chỉ bằng cách đơn giản là giữ thăng bằng cánh và đuôi,” ông viết trong một ví dụ. “Làm việc này sau khi có mô tả giải phẫu về chúng.”[7]

[7] Windsor, RCIN 912657; Notebooks/Irma Richter, 84.

Hàng loạt các ghi chép về những quan sát kiểu này của ông đều khiến hậu thế chúng ta kinh ngạc, chủ yếu vì trong cuộc sống hằng ngày, bản thân chúng ta chưa bao giờ bỏ công sức để quan sát những hiện tượng bình thường một cách kỹ càng đến vậy. Trong một chuyến viếng thăm Fiesole,

một làng nằm về phía Bắc Florence, nơi có vườn nho mà ông được Ludovico ban tặng, ông đã quan sát một chú gà gô chukar bay lượn. “Khi một chú chim có sải cánh rộng và cái đuôi ngắn muốn cất cánh,” ông ghi lại, “nó sẽ nâng cánh lên bằng lực và xoay chúng để nhận luồng gió ở phía dưới.”[8] Từ những quan sát như thế này, ông đã khái quát hóa mối liên hệ giữa đuôi và cánh của một con chim: “Những loài chim đuôi ngắn có cánh rất rộng, độ rộng của cánh sẽ chiếm chỗ của đuôi; và chúng sử dụng triệt để bánh lái trên hai vai khi muốn chuyển hướng.” Và sau đó, ông tiếp tục: “Khi những chú chim chuẩn bị hạ cánh xuống gần mặt đất mà đầu chúng lại đang ở vị trí thấp hơn đuôi, chúng sẽ hạ đuôi xuống, sải rộng nó ra, kết hợp với những cú đập cánh ngắn, đầu chúng sẽ nâng cao hơn đuôi, tốc độ thì được kiểm soát sao cho nó chạm đất mà không hề bị sốc.”[9] Bạn đã bao giờ để ý quan sát tất cả những điều này chưa?

[8] Codex on Flight, fol. 17v.

[9] Paris Ms. E, 53r; Paris Ms. L, 58v; Notebooks/Irma Richter, 95, 89.

Sau hai mươi năm quan sát, ông quyết định tập hợp các ghi chú của mình thành một luận thuyết hoàn chỉnh. Hầu hết chúng nằm trong cuốn sổ tay thứ mười tám, ngày nay là tập Sổ tay về Hoạt động bay của chim.[10] Nó mở đầu bằng việc khám phá các khái niệm về trọng lực và mật độ, kết thúc với tiên liệu về sự ra đời của một thiết bị bay mà ông thiết kế và so sánh các bộ phận của nó với các bộ phận trên cơ thể của một con chim. Nhưng cũng giống như hầu hết các tác phẩm của Leonardo, cuốn sách không bao giờ được hoàn thành. Ông thích thú với việc khám phá các khái niệm hơn nhiều so với việc trau chuốt chúng để công bố.

[10] BibliotecaReale, Turin, Italy. Một bản sao kèm phần dịch có trên trang web của Smithsonian National Air and space Museum, https://airandspace.si.edu/exhibitions/codex/. Một thảo luận về cấu trúc của tập sổ tay, xin xem Martin Kemp và Juliana Barone, “What Is Leonardo’s Codex on the Flight of Birds About?,” trong, Leonardo da Vinci: Drawings from the Biblioteca Reale in Turin, Jeannine O’Grody biên tập (Birmingham [Ala.] Museum of Fine Arts, 2008), 97.

Trong khi đang tập hợp lý thuyết về hoạt động bay của loài chim, Leonardo cũng mở đầu một cuốn sổ tay khác với định hướng nghiên cứu hoạt động bay một cách tổng quát hơn. “Để giải thích cơ chế khoa học trong hoạt động bay của các loài chim, cần phải giải thích cơ chế khoa học của gió, mà chúng ta sẽ chứng minh được thông qua chuyển động của nước,” ông viết. “Hiểu biết về cơ chế khoa học của nước sẽ là cái thang giúp chúng ta

tiến tới sự hiểu biết về các vật thể bay trong không gian."[11] Ông không chỉ lý giải đúng các nguyên tắc cơ bản của động lực học chất lưu mà còn biến hiểu biết của mình thành những lý thuyết sơ khởi, cũng là những tiên liệu về các lý thuyết của Newton, Galileo và Bernoulli sau này.

[11] Paris Ms. E, 54r; Notebooks/Irma Richter, 84.

Trước Leonardo, chưa từng có nhà khoa học nào chỉ ra một cách bài bản về việc làm thế nào để các chú chim duy trì cao độ khi bay. Hầu hết chỉ dựa vào Aristotle, người đã hiểu sai rằng loài chim được không khí nâng đỡ giống như cách nước nâng đỡ các con tàu.[12] Leonardo nhận ra rằng, về căn bản, để giữ cao độ trên không trung phải có những động lực khác so với nổi trên mặt nước, bởi chim nặng hơn không khí và vì vậy chúng bị trọng lực hút xuống dưới. Hai trang đầu tiên của cuốn Sổ tay về Hoạt động bay của chim được Leonardo dành để nói về các quy luật của trọng lực, mà ông gọi là "lực hút của một vật với một vật khác." Trọng lực, ông viết, tác động theo hướng "một đường thẳng tưởng tượng giữa tâm của mỗi vật."[13] Sau đó, ông mô tả cách tính toán tâm trọng lực của một chú chim, một hình chóp và các hình dạng phức tạp khác.

[12] Aristotle, Movement of Animals, ch. 2.

[13] Codex on Flight, fol. 1r-2r.

Một quan sát quan trọng của ông đã giúp soi sáng các nghiên cứu về hoạt động bay và về dòng chảy của nước. "Nước không thể bị nén lại giống như không khí," ông viết.[14] Nói cách khác, một cái đập cánh trong không khí sẽ nén không khí vào một khoảng không nhỏ hơn, kết quả là áp lực không khí ở phía dưới cánh sẽ cao hơn áp lực không khí loãng hơn ở phía trên nó. "Nếu không khí không thể bị nén lại thì những chú chim sẽ không thể tự nâng được cơ thể lên trên phần không khí bị cánh của chúng khuấy động lên."[15] Cái đập cánh xuống nâng cơ thể chú chim lên cao và đẩy nó về phía trước.

[14] Codex Atl., 20r/64r; Notebooks/Irma Richter, 25.

[15] Paris Ms. F, 87v; Notebooks/Irma Richter, 87.

Ông cũng nhận ra rằng, áp lực lên không khí mà loài chim tạo ra đúng bằng áp lực theo chiều ngược lại mà không khí đè lên nó. "Hãy xem làm thế nào để những cái đập cánh giúp một con đại bàng to nặng lơ lửng trong không khí loãng ở trên cao," ông chú thích, sau đó thêm vào: "Vật

thể tạo áp lực lên không khí đúng bằng lực của không khí tác động lên vật thể đó.”[16] Hai trăm năm sau, Newton mới phát biểu điều này trong một phiên bản chọn lọc hơn của định luật thứ ba của ông về chuyển động: “Mỗi lực tác động đều tạo ra một phản lực tương đương ngược chiều với nó.”

[16] Codex Atl., 381v/1051v; Notebooks/Irma Richter, 99.

Kèm theo khái niệm này còn là tiên liệu của Leonardo về nguyên lý tương đối của Galileo: “Tác động của không khí chuyển động lên một vật thể đứng yên bằng với lực tác động khi vật thể chuyển động còn không khí đứng yên.”[17] Nói cách khác, các lực tác động lên một chú chim bay trong không khí bằng với các lực tác động lên một chú chim không chuyển động nhưng để cho không khí tràn qua (như là một chú chim lơ lửng trong một cái ống gió hay trong khi bay qua một điểm lộng gió trên không trung), ông vẽ lại trên cùng một cuốn sổ tay so sánh tương đồng từ các nghiên cứu trước đó của mình về dòng chảy: “Một cái sào đi xuyên qua nước đang đứng yên cũng giống như một dòng nước đang chảy qua một cây sào đứng yên.”[18]

[17] Notebooks/Irma Richter, 86.

[18] Codex Atl., 79r/215r.

Ông còn gợi ý một nguyên tắc mang tính tiên tri hơn nữa, mà hai trăm năm sau sẽ được loài người biết đến với tên gọi là định luật Bernoulli: Khi không khí (hay bất kỳ chất lỏng nào) chảy nhanh hơn, nó sẽ tạo ra ít áp lực hơn. Leonardo vẽ mặt cắt cánh của một chú chim, trong đó chỉ ra mặt trên của nó cong hơn so với mặt dưới. (Ta thấy cánh máy bay cũng có cấu tạo tương tự, chính là do áp dụng nguyên tắc này). Không khí chảy qua tiết diện cong ở trên của cánh phải di chuyển một quãng xa hơn so với không khí bên dưới. Vì vậy, không khí ở trên phải chuyển động nhanh hơn. Sự khác biệt về tốc độ cũng có nghĩa là, không khí tràn qua mặt trên cánh tạo ra áp suất nhỏ hơn không khí bên dưới, bởi vậy giúp cho loài chim (hay máy bay) lơ lửng trên cao. “Không khí phía trên những chú chim nhẹ hơn không khí bình thường,” ông viết.[19] Bởi vậy, trước cả các nhà khoa học khác, Leonardo đã nhận ra rằng, loài chim có thể lơ lửng trên cao không chỉ bởi cánh của nó quạt vào không khí mà còn bởi đôi cánh đẩy nó tiến về phía trước và không khí giảm áp suất khi chảy qua bề mặt cong phía trên của cánh.

[19] Paris Ms. E, 45v; Richard Prum, "Leonardo and the Science of Bird Flight," trong O'Grody, Leonardo da Vinci: Drawings from the Biblioteca Reale in Turin; Capra Learning, 266.

CÁC THIẾT BỊ BAY

Cả các quan sát giải phẫu lẫn phân tích về tính chất vật lý đều khiến Leonardo tin rằng có thể tạo ra một thiết bị có cánh giúp cho con người bay được. "Mỗi chú chim là một công cụ hoạt động theo nguyên tắc toán học, và tái tạo lại một công cụ như thế là việc nằm trong khả năng của con người," ông viết. "Một người có đôi cánh đủ rộng và được gắn đúng vào cơ thể có thể học cách vượt qua lực cản của không khí và nâng mình lên cao."[20]

[20] CodexAtl., 161/434r, 381v/1058v; Notebooks/Irma Richter, 99.

Kết hợp kỹ thuật với vật lý và giải phẫu, vào cuối những năm 1480, Leonardo bắt đầu nghĩ ra hàng loạt công cụ khác nhau để đạt được mục tiêu này. Thiết kế đầu tiên của ông trông giống như một cái bát lớn với bốn cánh hình mái chèo thay nhau chuyển động lên xuống từng đôi một, giống như bốn cánh của một chú chuồn chuồn mà ông từng nghiên cứu trước đây. Để khắc phục điểm yếu của các cơ ngực trên cơ thể người, chiếc máy là gạch nối giữa một cái đĩa bay và một cái máy luyện khổ hình, trong đó người vận hành nó phải dùng chân để đạp pê-đan, dùng cánh tay để quay một thiết bị truyền động ròng rọc – bánh răng, đầu đẩy một cái pít-tông còn vai thì kéo dây. Không rõ ngoài đời thực anh ta sẽ xoay xở ra sao để vận hành chiếc máy.[21]

[21] Paris Ms. B, 80r; Laurenza, 45.

Trong bảy trang tiếp theo trong cuốn sổ tay trên, Leonardo vẽ hình ảnh thanh thoát của một thiết bị bay có cánh giống như của loài dơi, với mạng xương mỏng phủ màng thay cho lớp lông, tương tự như những gì ông từng vẽ để phục vụ các vở diễn từ khi còn ở Florence. Cái cánh gắn chặt vào một tấm ván gỗ dày mà ông chỉ rõ là nặng 150 pound*, tương đương cân nặng trung bình của người, cùng với một thiết bị đòn bẩy dùng để đẩy nó lên.

* Tương đương 68 kg.

Leonardo thậm chí còn vẽ hình ảnh vui của một người đàn ông trong tư thế chuyển động, nhảy lên xuống trên một đầu của cái đòn bẩy dài. Một

hình vẽ phác nhỏ phía dưới cho thấy một chi tiết rất thông minh: khi cái cánh quạt lên trên, một cái khớp bản lề giúp đầu của nó hướng xuống dưới và vì vậy chịu ít lực cản hơn, sau đó nó mới từ từ được một cơ chế dây kéo và ròng rọc đưa trở lại vị trí như ban đầu.[22] Trong số những ý tưởng sau này của ông, còn có các mang làm từ da gắn trên cánh, các mang này sẽ đóng khi chúng quạt xuống nhưng mở khi chúng quạt lên để giảm lực cản của không khí.

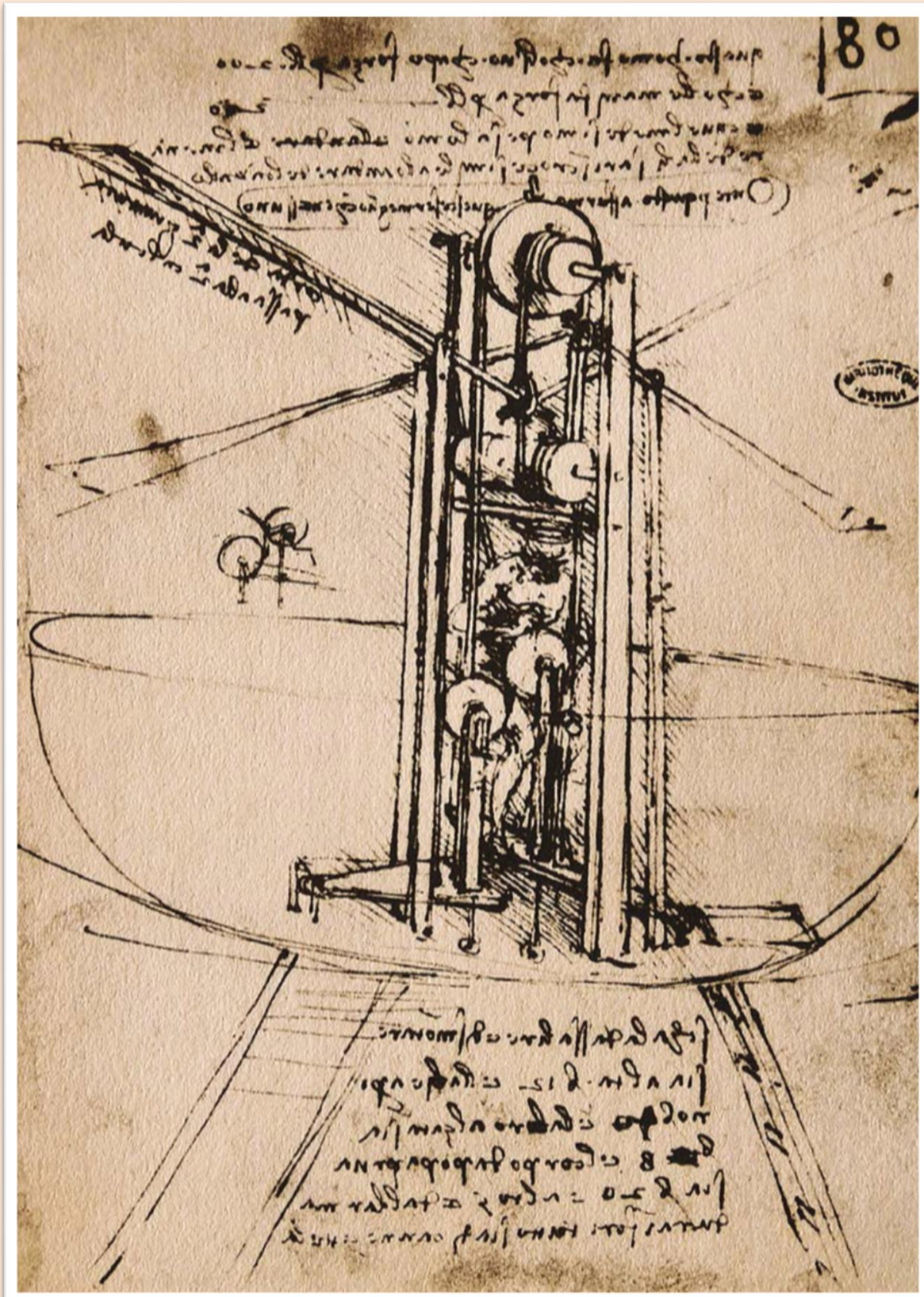
[22] Paris Ms. B, 88v; Laurenza, 41; Pedretti, The Machines, 8.

Nhiều lần, Leonardo đã từ bỏ hy vọng làm được một thiết bị bay tự vận hành và đã thiết kế những cái tàu lượn thay thế. Một trong số các thiết kế tàu lượn của ông đã được chứng minh là có khả năng vận hành trong một thí nghiệm tái hiện ý tưởng của Leonardo do đài truyền hình ITN tại Anh thực hiện năm trăm năm sau đó.[23] Tuy nhiên, trong phần lớn sự nghiệp của mình, Leonardo vẫn quyết tâm đạt được mục tiêu tạo ra thiết bị bay dùng sức người với cơ chế đập cánh giống như của loài chim. Ông đã vẽ hơn một chục phiên bản máy móc khác nhau, sử dụng các bàn đạp và đòn bẩy, còn người phi công thì hoặc là nằm nhoài người hoặc là đứng để vận hành, ông bắt đầu gọi chiếc máy của mình là **uccello**, nghĩa là chim.

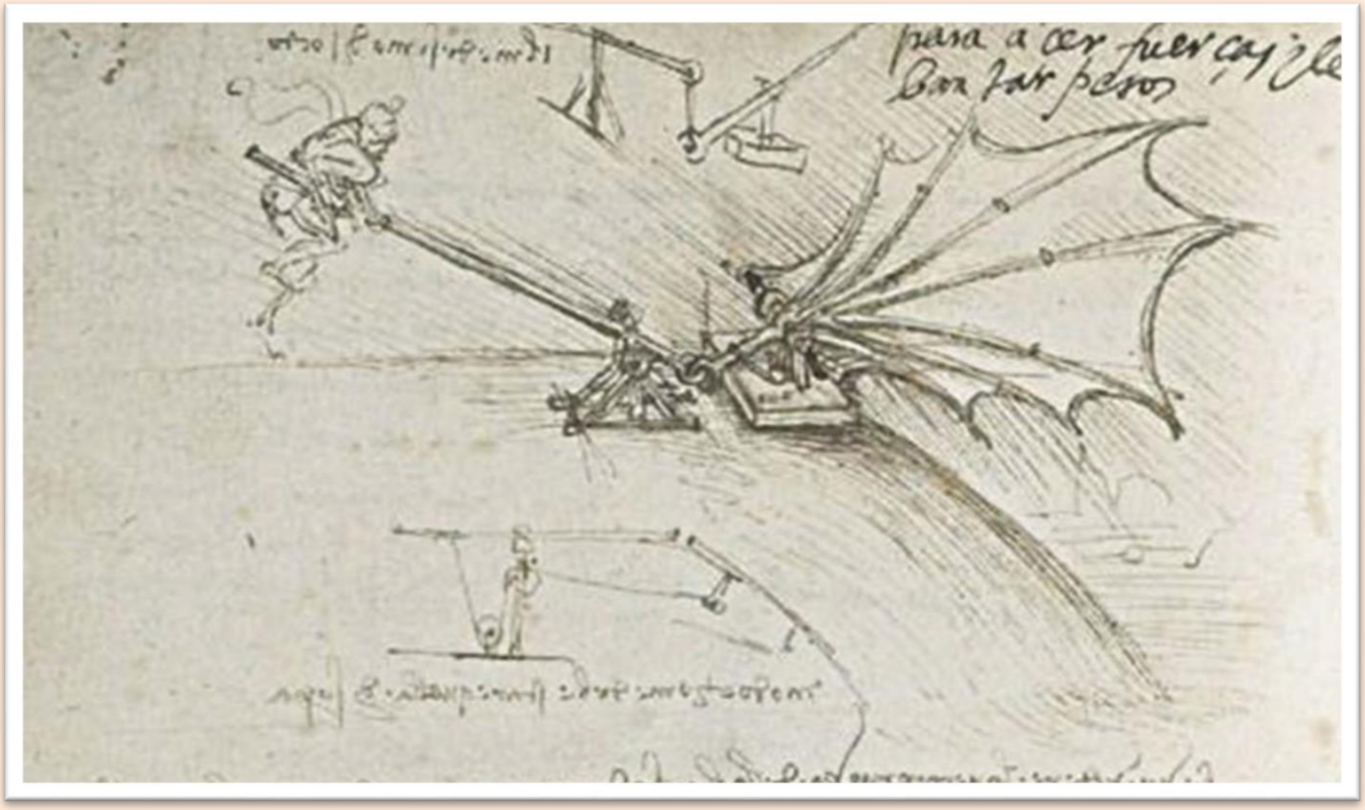
[23] Martin Kemp, “Leonardo Lifts Off,” Nature 421.792 (February-20, 2003).

Trong dinh thự rộng thênh thang của mình tại Corte Vecchia, Leonardo có một không gian riêng mà ông gọi là “la mia fabrica” (xưởng máy của tôi). Ngoài chức năng phục vụ cho công trình tượng đài chiến mã xấu số cho nhà Sforza, nó còn là không gian để ông thử nghiệm các thiết bị bay. Có lúc, ông còn tự viết cho mình một ghi chú về cách thực hiện một thử nghiệm bay từ trên mái nhà mà không bị phát hiện bởi những người công nhân đang xây ngọn tháp bên trên nhà thờ ngay kế bên – ngọn đăng lầu mà ông đã thất bại trong cuộc thi thiết kế kiến trúc, ông viết, “Phải làm một cái mô hình cao và rộng, và ta sẽ có cả một không gian trên mái nhà. “Nếu đứng trên mái ở phía hông ngọn tháp, những người công nhân đang xây đăng lầu sẽ không thể nhìn thấy ta.”[24]

[24] Codex Atl., 1006v; Laurenza, 32.



Thiết bị bay do người vận hành



Cánh dơi với các khớp bản lề

Có lần, ông còn tiên liệu về cuộc thử nghiệm một thiết bị trên mặt nước mà người thực hiện sẽ phải mặc một bộ đồ cứu hộ. “Khi thử nghiệm với chiếc máy này trên mặt hồ, hãy đeo ở thắt lưng một cái túi da ngựa dài, để nếu có ngã, bạn cũng sẽ không bị chìm.”[25] Và cuối cùng, khi toàn bộ các thử nghiệm đã gần chạm tới đích, ông pha trộn những dự định của mình với trí tưởng tượng phong phú. Ông viết trên một trang cuối của tập Sổ tay về Hoạt động bay của chim, “Con chim lớn sẽ cất cánh lần đầu trên lưng của Con thiên nga lớn (ý chỉ Núi Thiên Nga (Monte Ceceri), gần Fiesole), khiến cho cả thế gian phải tròn mắt kinh ngạc, khiến cho hết thảy ngòi bút đều phải buông lời ca ngợi, và mang vinh quang chiến thắng về cho cái tổ nơi nó được sinh ra.”[26]

[25] Paris Ms. B, 74v.

[26] Codex on Flight, fol. 18v và bìa trong mặt sau; Notebooks/J. P. Richter, 1428.

Chỉ bằng một vài hình vẽ nhỏ xinh, Leonardo khắc họa hình ảnh thanh tao của những chú chim khi chúng vặn mình, xoay người, chuyển trọng tâm rồi cưỡi lên những luồng gió. Ông cũng khởi xướng sử dụng các đường thẳng

và xoáy dạng véctơ để mô tả những luồng năng lượng vô hình. Nhưng với tất cả vẻ đẹp toát ra từ nghệ thuật của ông, cùng sự xuất chúng trong từng thiết kế, ông vẫn không bao giờ tạo ra được một thiết bị bay tự đẩy dùng cho người. Công bằng mà nói, trong vòng năm trăm năm sau, cũng không có ai làm được việc đó.

Sau này, lúc gần cuối đời, Leonardo còn vẽ phác hình ảnh một cái xi lanh với hai cánh mỏng, với chủ ý rõ ràng là một thứ đồ chơi. Khi nhìn kỹ, ta có thể thấy nó gắn với một sợi dây. Với thứ có lẽ là bức hình con chim cơ khí cuối cùng, ông hồi tưởng lại, bằng nỗi chua chát và thoáng buồn nản, hành trình từ khi ông bắt đầu vẽ chúng ba mươi năm trước: rực rỡ mà chóng tàn như những món đồ giải trí phút chốc cho khán giả trong các buổi trình diễn tại triều đình cùng những đám rước nơi công cộng.[27]

[27] Codex Atl., 231av.

CHƯƠNG 12

NGHỆ THUẬT CƠ KHÍ

CÁC LOẠI MÁY MÓC

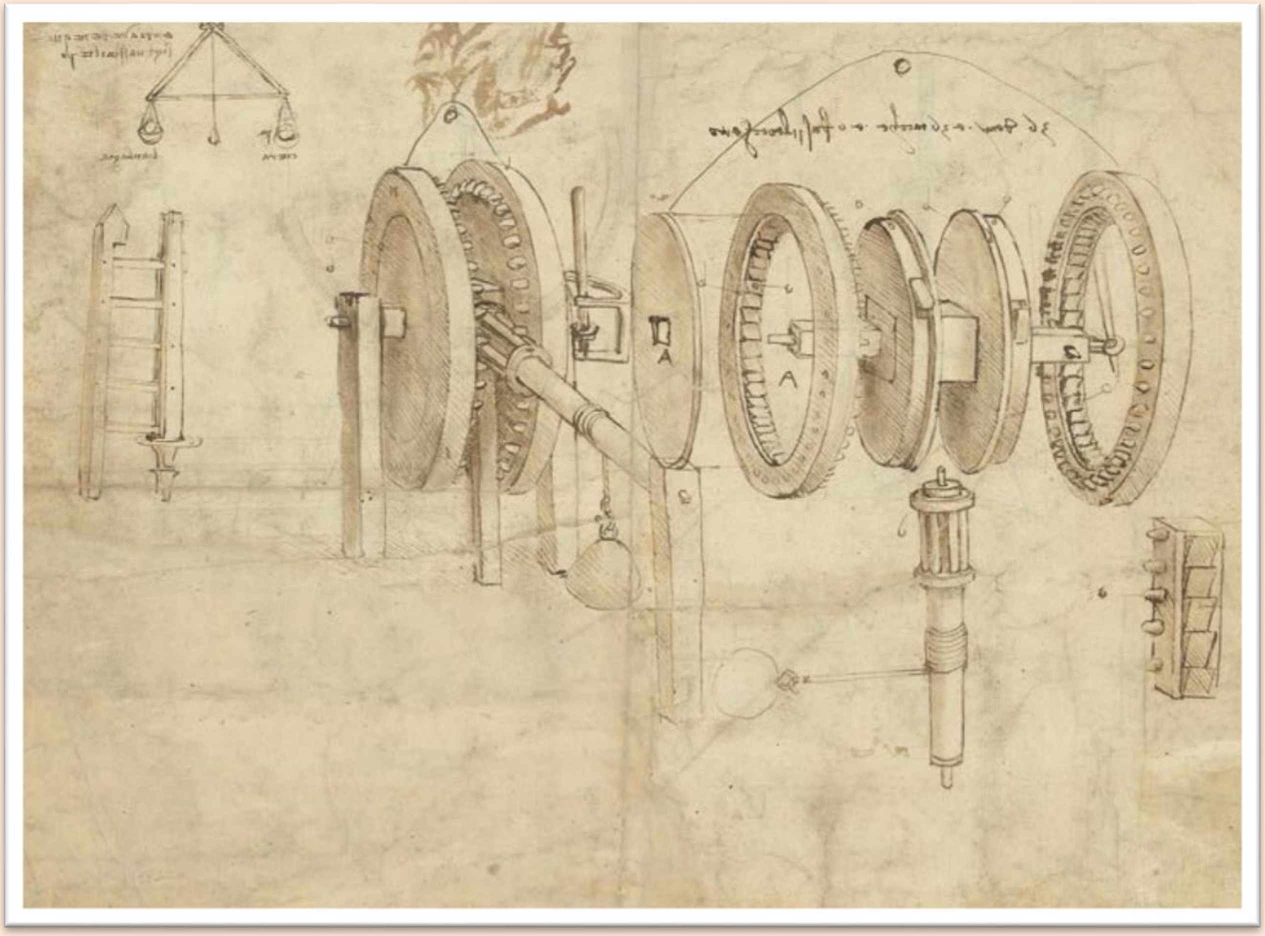
Niềm đam mê các thiết bị cơ khí của Leonardo xuất phát từ sự say sưa với chuyển động, ông xem cả máy móc lẫn con người như những cơ chế được thiết kế để chuyển động, với những thành phần cấu tạo tương tự nhau như dây chằng và các múi cơ. Cũng giống như với các bản vẽ giải phẫu cơ thể người, ông vẽ các loại máy móc với các bộ phận tách rời nhau – phân lớp hoặc tháo tung – để chỉ ra phương thức truyền động từ bánh răng và đòn bẩy tới các bánh xe và ròng rọc, chính niềm đam mê đa lĩnh vực đã giúp ông kết nối các khái niệm lại với nhau, từ giải phẫu cho đến kỹ thuật.

Một số kỹ sư công nghệ thời Phục hưng cũng vẽ các loại máy móc, nhưng họ vẽ chúng trong trạng thái đã được lắp đặt hoàn chỉnh mà không nhắc tới vai trò và tính hiệu quả của từng bộ phận riêng lẻ. Leonardo thì ngược lại, rất thích phân tích từng thành phần của một cơ chế truyền động. Tạo hình cẩn thận từng chi tiết – bánh cóc*, dây cung, bánh răng, đòn bẩy, ổ trục, và nhiều thứ khác nữa – chính là phương pháp giúp ông hiểu rõ chức năng và nguyên tắc hoạt động của chúng. Ông sử dụng hình vẽ như một công cụ để tư duy. Ông thử nghiệm trên giấy và đánh giá các ý tưởng bằng cách hình dung ra chúng.

* Một thiết bị bao gồm một thanh hoặc bánh có răng gồm một cạnh xiên, một cạnh đứng và một chốt hãm cài ở cạnh đứng của răng làm cho bánh răng chỉ quay được theo một chiều.

Một ví dụ minh họa là hình vẽ phối cảnh ba chiều hoàn hảo được tạo bóng rất đẹp của một chiếc pa-lăng trong đó người điều khiển nâng hạ đòn bẩy lên xuống để làm xoay các bánh cóc và nâng vật nặng lên. Cơ cấu này cho thấy một chuyển động lên xuống bằng tay quay có thể được chuyển hóa thành chuyển động xoay tròn liên tục như thế nào. Thiết bị được lắp ráp hoàn chỉnh nằm ở bên trái trang giấy, còn bên phải là hình vẽ tách rời từng bộ phận.[1]

[1] Codex Atl., 8v/30v; Ladislao Reti, “Elements of Machines,” trong Red Unknown, 264; Marco Cianchi, Leonardo da Vinci’s Machines (Becocci, 1988), 69; Arasse, 11.



Pa-lăng với chi tiết các bộ phận

Rất nhiều hình vẽ tỉ mỉ và đẹp mắt nhất của Leonardo cũng đồng thời là các nghiên cứu của ông về phương pháp giữ cho tốc độ của chuyển động không thay đổi, không chậm lại khi lò xo từ từ nhả ra. Ban đầu, một lò xo cuộn chặt sẽ truyền đi rất nhiều năng lượng và làm cho chiếc máy chuyển động nhanh, nhưng chỉ một lúc sau, năng lượng mà nó truyền đi được sẽ giảm và chiếc máy sẽ chuyển động chậm lại. Đây có thể là vấn đề nghiêm trọng đối với nhiều thiết bị, đặc biệt là đồng hồ. Một nhiệm vụ khó khăn vào thời kỳ cuối Phục hưng là tìm ra cách dàn đều lực tạo ra bởi một lò xo đang kéo dãn. Leonardo khởi xướng giải pháp cho vấn đề này là dùng các bánh răng hình xoắn ốc mà ông vẫn say sưa nghiên cứu suốt cả cuộc đời. Một bản vẽ đặc biệt nổi bật cho thấy bánh răng hình xoắn ốc đang cân bằng tốc độ của một lò xo dạng phễu và truyền một lực cố định vào bánh xe, giúp nó đẩy một con trục di chuyển từ từ lên trên.[2] Bức vẽ là một trong những tác phẩm hoàn hảo nhất của Leonardo, ông dùng các nét gạch theo

kiểu thuận tay trái điển hình của mình để tạo hình và bóng, cùng với các nét gạch cong cho phần trục máy. Ở đây, năng khiếu kỹ thuật được kết hợp hoàn hảo với niềm đam mê nghệ thuật nơi những đường nét cuộn tròn và xoắn ốc.

[2] Codex Madrid, 1:45r.

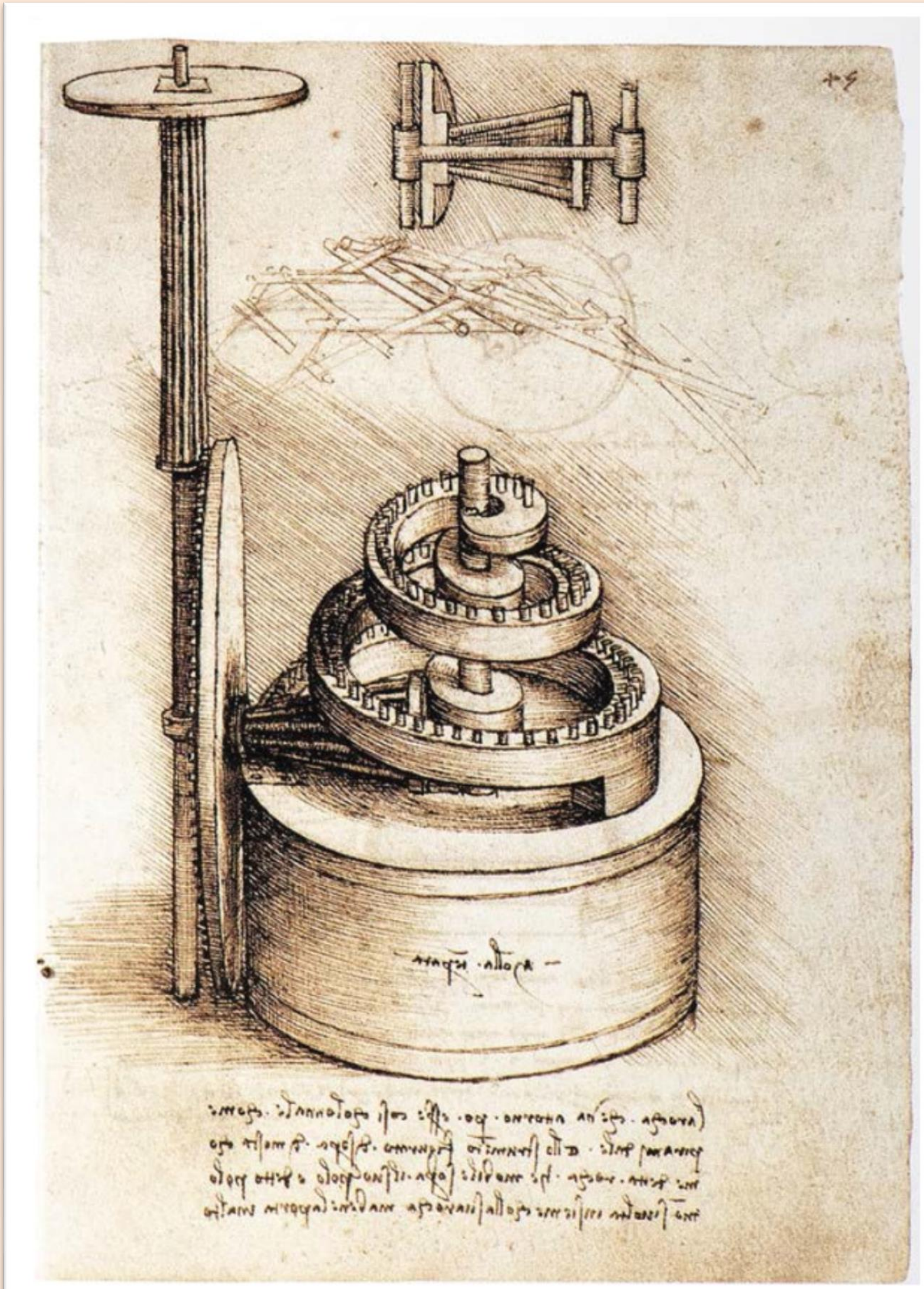
Mục đích chính yếu của máy móc, khi ấy cũng như bây giờ, là khai thác năng lượng để biến nó thành chuyển động và làm những việc có ích. Ví dụ, Leonardo chỉ ra cách dùng sức người để đẩy cối xay hoặc xoay một tay quay; lực tạo ra sau đó có thể truyền vào bánh răng hay ròng rọc để thực hiện một chức năng nào đó. Để huy động sức người một cách hiệu quả nhất, ông tách cơ thể người thành các thành phần riêng rẽ; minh họa cách vận hành của từng cơ bắp, tính toán lực mà nó tạo ra đồng thời chỉ ra các phương thức sử dụng nó. Trong một cuốn sổ tay được dùng từ những năm 1490, ông tính toán trọng lượng mà một người có thể nâng bằng các bắp tay, chân, vai và các nhóm cơ khác.[3] Ông viết, “Một người có thể huy động được lực mạnh nhất của cơ thể khi anh ta để chân lên trên một bên cân và dựa hai vai vào một khối chống đỡ vững chắc. Khi đó anh ta sẽ nâng được một vật đặt ở bên kia cân có trọng lượng bằng trọng lượng cơ thể anh ta cộng thêm trọng lượng tối đa mà anh ta có thể mang được trên vai.”[4]

[3] Paris Ms. H, 43v, 44r; Lynn White Jr., Medieval Technology and Social Change (Oxford, 1962); Ladislao Reti, “Leonardo da Vinci the Technologist,” trong O’Malley, 67.

[4] Paris Ms. A, 30v.

Những nghiên cứu này giúp Leonardo xác định cơ nào là tốt nhất để giúp con người điều khiển một thiết bị bay gắn vào người. Nhưng ông cũng dùng kết quả tìm được cho những nhiệm vụ khác cũng như nghiên cứu cách khai thác những nguồn năng lượng khác nữa. Ông liệt kê rất nhiều ứng dụng thực tế khi khai thác sức nước từ sông Arno: “máy cưa, máy giặt len, máy cán giấy, búa cho các xưởng rèn, máy xay bột, rèn và mài dao, dụng cụ mài bóng, máy sản xuất thuốc súng, máy se lụa tương đương công sức của cả trăm phụ nữ, máy dệt vải, máy tạo hình các bình hoa từ thạch anh,” và còn nhiều thứ khác nữa.[5]

[5] Codex Atl., 289r.

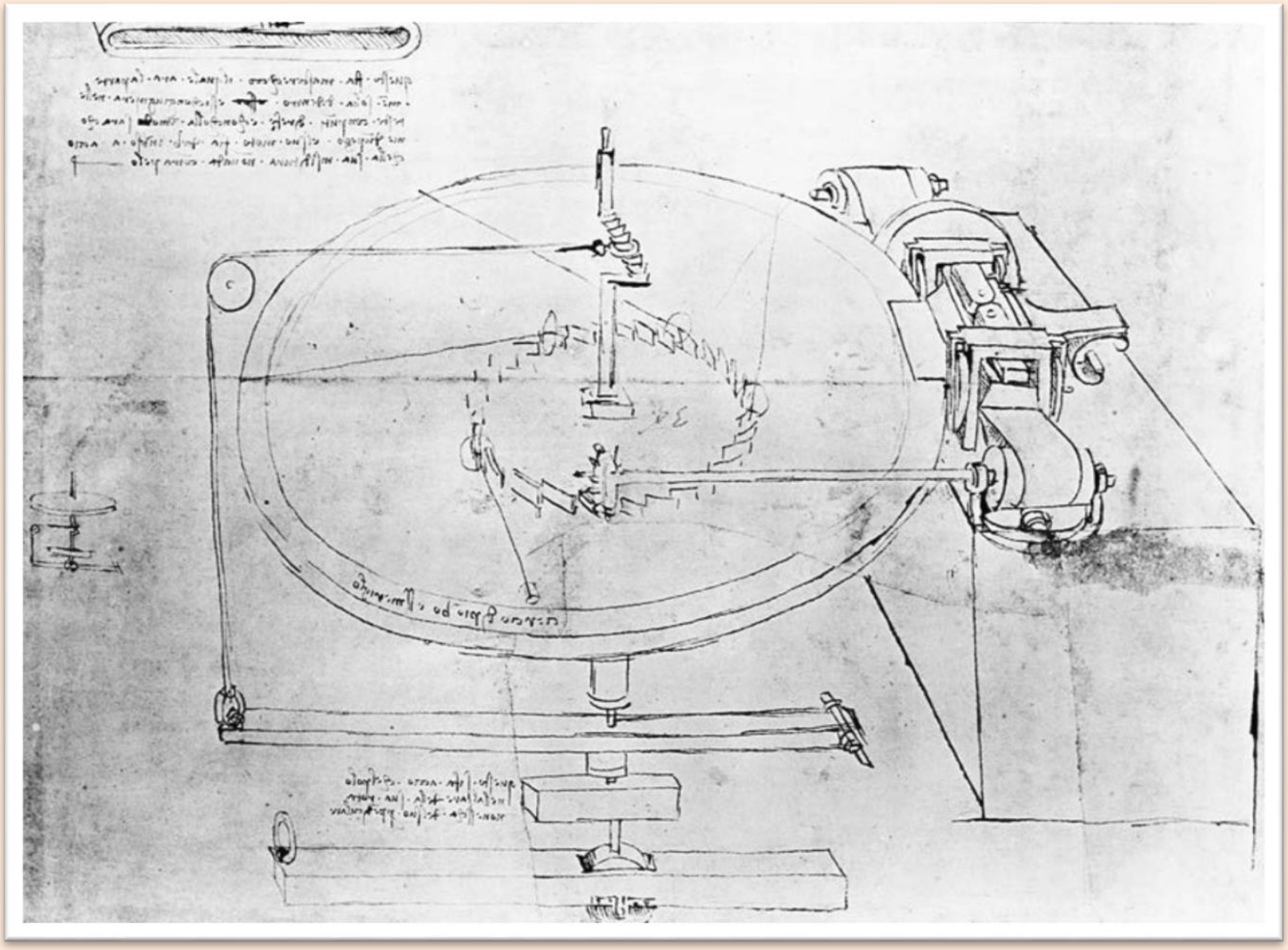


Bánh răng hình xoắn ốc để cân bằng tốc độ của một lò xo

Một trong những ứng dụng thực tiễn mà ông khám phá ra là sử dụng máy để đóng cọc ở bờ sông nhằm điều chỉnh dòng chảy. Ý tưởng ban đầu là dùng một cái búa đập do một hệ thống ròng rọc và dây kéo nâng lên. Sau đó, ông nghĩ ra cách nâng búa hiệu quả hơn, đó là để người điều khiển trèo lên một cái thang rồi đi xuống bằng cách ấn vào một bàn đạp.[6] Cũng tương tự như vậy, khi nghiên cứu cách khai thác sức nước chảy từ trên cao xuống bằng cách sử dụng các guồng quay, ông đã nhận định rất đúng đắn rằng, chỉ cần để nước đổ đầy các gầu cho đến khi chúng bị trọng lực kéo xuống đổ vào các cạnh của guồng quay là đủ để giúp nó chuyển động. Sau đó, ông còn thiết kế một hệ thống bánh cóc sao cho nước từ gầu đổ ra đúng vào lúc nó chạm tới điểm cuối cùng của vòng quay. Trong một bản vẽ có điều chỉnh về sau, ông còn thiết kế một guồng nước với các gầu nước hình tròn cong.[7]

[6] Paris Ms. H, 80v; Codex Leic., 28v; Reti, "Leonardo da Vinci the Technologist," 75.

[7] Paris Ms. B, 33v–34r; Codex Atl., 207v-b, 209v-b; Codex Forster, 1:50v.



Máy mài kim

Leonardo còn sáng chế một chiếc máy mài kim, thành tựu lẽ ra đã trở thành một đóng góp giá trị cho ngành dệt ở Ý. Chiếc máy dùng sức người để quay một bàn xoay tròn gắn với các bánh răng và thanh mài nhỏ. Ông cho rằng chiếc máy có thể sẽ giúp ông trở nên giàu có. “Sáng ngày mai, mùng 2 tháng Một, 1496, tôi sẽ chạy thử chiếc đai lớn,” ông viết trong một cuốn sổ tay. Ông ước tính, một trăm chiếc máy như vậy có thể làm ra bốn mươi ngàn cái kim mỗi giờ, mỗi cái bán được với giá 5 soldi. Bằng một chuỗi tính toán khó nhọc, cộng thêm sai lệch tới mười lần trong một phép nhân, ông cho rằng mình có thể kiếm được khoản tiền 60.000 ducat mỗi năm, tương đương số vàng với hơn 8 triệu đô la vào năm 2017. Ngay cả khi ta dung túng cho phép tính nhầm của người nghệ sĩ, 6.000 ducat doanh thu từ chiếc máy có lẽ cũng đã đủ cám dỗ để Leonardo quay lưng lại với chuyện bán tranh Đức Mẹ và những bức tranh thờ vụn vặt. Nhưng chẳng cần nói thêm, Leonardo không bao giờ hoàn thành kế hoạch của mình. Đối với ông, lên ý tưởng thôi là đủ.[8]

[8] Codex Atl., 318v; Bern Dibner, “Leonardo: Prophet of Automation,” trong O’Malley, 104.

CHUYỂN ĐỘNG VĨNH CỬU

Leonardo hiểu khái niệm mà ông gọi là đà, hiện tượng xảy ra khi một lực tác động lên một vật thể và truyền động lượng cho nó. Ông viết, “Một vật đang chuyển động sẽ mong muốn duy trì chuyển động theo hướng ban đầu. Mỗi chuyển động đều có xu hướng duy trì chính nó; hay nói cách khác, mỗi vật đang chuyển động sẽ tiếp tục duy trì như vậy chừng nào tác động của lực khiến nó chuyển động vẫn còn.”[9] Đây cũng là tiên liệu sớm về những gì mà hai trăm năm sau Newton sẽ phát biểu thành định luật đầu tiên của ông về chuyển động: một vật chuyển động sẽ tiếp tục duy trì quán tính trừ phi có lực khác tác động lên nó.[10]

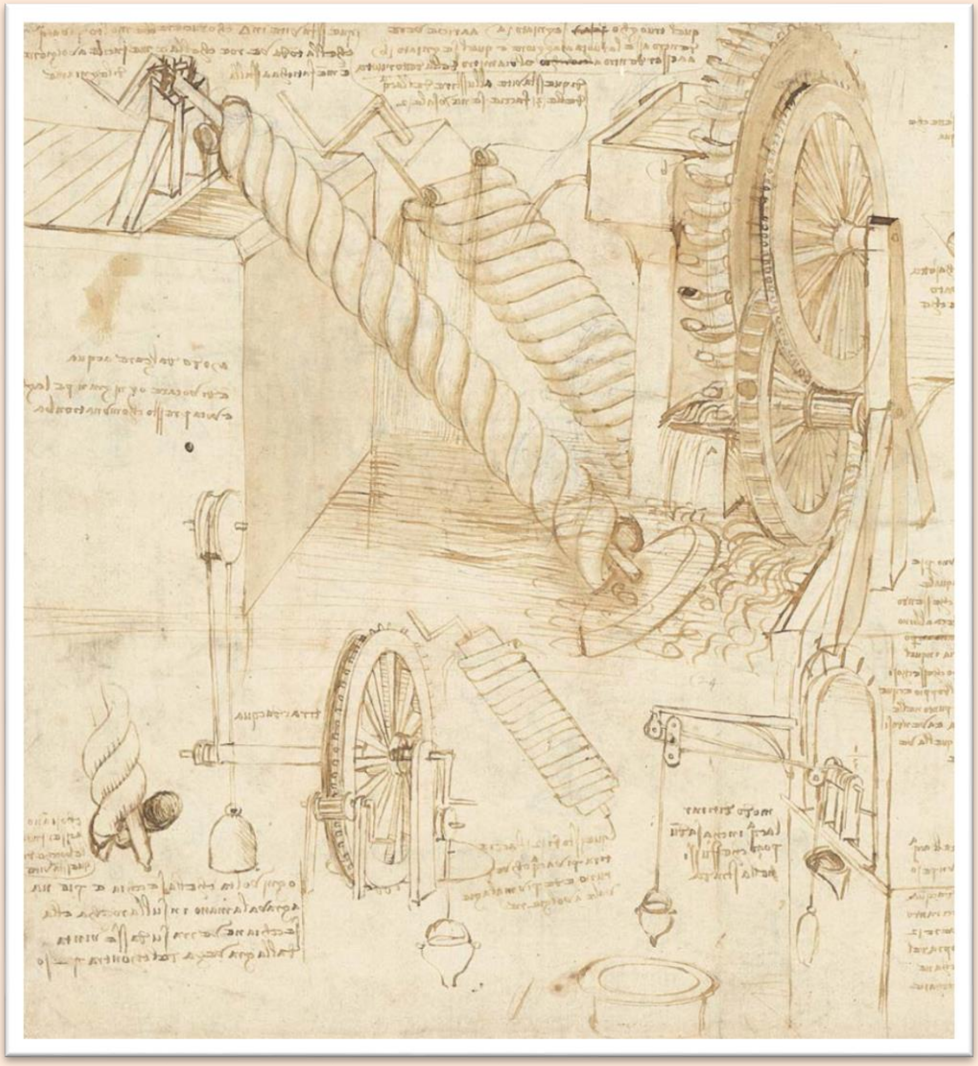
[9] Codex on Flight, 12r.

[10] Infeld, “Leonardo da Vinci and the Fundamental Laws of Science,” 26.

Leonardo cho rằng, nếu có thể loại bỏ hết các lực cản làm chậm tốc độ chuyển động thì một vật chuyển động mãi mãi là điều hoàn toàn có thể. Vậy là vào những năm 1490, ông đã dùng hai mươi tám trang sổ tay để khám phá khả năng tạo ra một chiếc máy chuyển động vĩnh cửu. Ông tìm rất nhiều cách để duy trì động lượng của vật, nghiên cứu cách thức một hệ

thống truyền động có thể tạo ra hoặc bổ sung thêm đà. Ông nghiên cứu rất nhiều cơ chế khác nhau: bánh răng gắn các tay búa có khớp bản lề khiến chúng văng ra ngoài mỗi khi phần bánh răng có gắn khớp tương ứng quay hướng xuống dưới, cách treo vật nặng trên các bánh răng khiến chúng quay đều, vít xoắn tạo thành một đường xoắn ốc kép, và các hõm cong gắn bi trên bánh răng có tác dụng lăn tròn tới điểm thấp nhất khi chuyển động hướng xuống dưới.[11]

[11] Codex Forster, vol. 1; Allan Mills, "Leonardo da Vinci and Perpetual Motion," Leonardo 41.1 (tháng Hai 2008), 39; Benjamin Olshin, "Leonardo da Vinci's Investigations of Perpetual Motion," Icon 15 (2009), 1. Các bánh xe có gắn bi thú vị nhất của Leonardo nằm trong tập Sổ tay Codex Forster, 2:91 r; Codex Atl., 1062r. Các bánh xe có các chi tiết hình trăng lưỡi liềm nằm trong tập Sổ tay Codex Arundel, 263; Codex Forster, 2:91v, 34v; Madrid, 1:176r. Các bánh xe có trọng lượng dồn lên các tay quay nằm trong tập Sổ tay Codex Atl, 778r; Madrid, 1:147r, 148r. Các thiết bị bơm nước lên cao kiểu Archimedes nằm trong tập Sổ tay Codex Atl., 54 1v; Codex Forster, 1:42v.



Một chiếc máy chuyển động vĩnh cửu dùng chân vịt

Ông đặc biệt thích thú với khả năng các thiết bị dùng sức nước đạt được chuyển động vĩnh cửu. Một thử nghiệm như thế sử dụng dòng nước đang chuyển động để làm quay một ống xoắn, còn được biết đến với tên gọi bơm trục vít Archimedes, có tác dụng đưa nước lên cao và sau đó tiếp tục quay trục vít khi chảy xuống. Liệu dòng nước khi chảy xuống có thể quay trục vít bằng lực đủ để nâng đủ nước lên cao và duy trì quá trình này mãi mãi? Mặc dù các kỹ sư công nghệ, trong vòng ba trăm năm sau này, sẽ thử nhiều cách để đạt được mục tiêu này, nhưng Leonardo khi đó đã kết luận một cách rõ ràng và chính xác rằng đó là điều không thể. “Dòng nước chảy xuống sẽ không bao giờ dâng lên lại được một lượng đủ bằng trọng lượng của nó.”[12]

[12] Codex Atl., 7v-a/147v-a; Reti, “Leonardo da Vinci the Technologist,” 87.

Các hình vẽ của ông giống như những thử nghiệm bằng tư duy hình ảnh. Chỉ bằng cách vẽ ra các cơ chế máy móc trong sổ tay thay vì thực sự tạo ra chúng, ông có thể tiên liệu được chúng có hoạt động hay không và đánh giá xem chúng có đạt được chuyển động vĩnh cửu hay không. Sau khi xem xét nhiều phương thức khác nhau, cuối cùng ông kết luận rằng, không có cơ chế nào giúp đạt được mục tiêu đó cả. Và bằng cách lý giải kết luận ấy, ông cho chúng ta thấy rằng, trong đời người, cố gắng làm cho được những việc như là thiết kế một chiếc máy chuyển động vĩnh cửu cũng mang lại một ý nghĩa nhất định: có những câu đố mà chúng ta sẽ không bao giờ giải nổi, và sẽ thật hữu ích khi hiểu được vì sao lại thế. “Một trong những ảo tưởng bất khả thi của loài người là tìm kiếm thứ chuyển động liên tục mà nhiều người gọi là bánh xe vĩnh cửu,” ông viết trong phần giới thiệu cuốn sổ tay Codex Madrid I. “Hỡi những kẻ mộng mơ về cỗ máy vĩnh cửu, trong cuộc kiếm tìm ấy, các ngươi đã làm ra không biết bao nhiêu là mơ mộng bất thành!”[13]

[13] Codex Madrid, 1:flysheet; Ladislao Reti, “Leonardo on Bearings and Gears,” Scientific American, February 1971, 101.

MA SÁT

Leonardo nhận ra rằng, thứ cản trở chuyển động vĩnh cửu chính là hiện tượng tiêu hao động lượng không thể tránh khỏi khi một hệ thống vận hành trong thực tế. Ma sát khiến cho năng lượng bị mất đi và ngăn không cho chuyển động lặp lại không ngừng. Và, từ những hiểu biết của ông thông qua các nghiên cứu về hoạt động bay của chim và chuyển động của cá, thì lực cản của không khí và nước cũng vậy.

Từ đó, ông bắt đầu nghiên cứu ma sát một cách có phương pháp mà kết quả là những hiểu biết sâu sắc vô cùng ấn tượng. Thông qua một loạt thử nghiệm với các vật nặng di chuyển xuống dốc, ông phát hiện ra mối quan hệ giữa ba đại lượng tác động tới ma sát: trọng lượng của vật, độ mềm hoặc cứng của bề mặt nghiêng, và độ dốc của nó. Ông là một trong những người đầu tiên chỉ ra rằng độ lớn của ma sát không phụ thuộc vào diện tích tiếp xúc giữa vật thể và bề mặt. Ông viết, “ma sát tạo ra bởi cùng một vật nặng sẽ bằng với lực cản tại thời điểm bắt đầu chuyển động, dù bề mặt tiếp xúc có thể có kích thước dài rộng khác nhau.” Những quy luật của ma sát này, mà đặc biệt là nhận định đúng đắn rằng ma sát không phụ thuộc vào diện tích bề mặt tiếp xúc, là những khám phá vô cùng quan trọng, thế nhưng Leonardo không bao giờ công bố chúng, chúng ta đã phải đợi tới gần hai trăm năm sau khi nhà khoa học người Pháp Guillaume Amontons một lần nữa phát hiện ra nó.[14]

[14] Valentin Popov, Contact Mechanics and Friction (Springer, 2010), 3.

Leonardo còn tiếp tục tiến hành các thử nghiệm để định lượng tác động của từng yếu tố. Để đo năng lượng của một vật đang trượt xuống một mặt nghiêng, ông chế tạo ra một công cụ mà ngày nay thường được gọi là thước đo ma sát, đáng tiếc là phải đến tận thế kỷ XVIII, con người mới một lần nữa chế tạo ra được nó. Sử dụng thiết bị này, ông phân tích đại lượng mà giờ đây chúng ta gọi là hệ số ma sát, chính là tỷ lệ của lực cần dùng để di chuyển một bề mặt trên một bề mặt khác và áp lực giữa chúng. Với hai tấm gỗ trượt lên nhau, ông đo được tỷ lệ này là 0,25, kết quả tương đối chính xác.

Ông phát hiện ra rằng, bằng cách bôi trơn mặt nghiêng, ông sẽ giảm được ma sát, và như vậy ông đã trở thành một trong những kỹ sư đầu tiên bổ

sung các điểm dùng để tra dầu nhờn vào các thiết bị cơ khí của mình, ông cũng nghĩ ra cách dùng các ổ bi và ổ đũa dài, kỹ thuật mà phải đến tận cuối những năm 1800 mới trở nên phổ biến.[15]

[15] Codex Madrid, 1:122r, 176a; Codex Forster, 2:85v; Codex Forster, 3:72r; Codex Atl., 72r; Keele Elements, 123; Ian Hutchings, "Leonardo da Vinci's Studies of Friction," Wear, August 15, 2016, 51; Angela Pitenis, Duncan Dowson, and W. Gregory Sawyer, "Leonardo da Vinci's Friction Experiments," Tribology Letters 56.3 (tháng Mười hai 2014), 509.

Trong cuốn Codex Madrid I mà phần lớn là dành cho các thiết kế máy móc hiệu quả hơn, Leonardo vẽ một loại kích nâng bằng ren kiểu mới, một trong số các thiết bị trong đó người điều khiển xoay một con vít lớn để nâng một vật nặng lên cao. Những thiết bị này được sử dụng rộng rãi vào thế kỷ XV. Một nhược điểm của chúng là vật nặng ép xuống tạo ra rất nhiều ma sát. Giải pháp của Leonardo, mà có lẽ cũng là giải pháp đầu tiên, là lắp một vài ổ bi vào giữa đĩa bánh răng. Ông minh họa nó bằng một hình ảnh tách rời ở bên trái. Bên cạnh đó còn có một hình ảnh phân tích cận cảnh hơn.

Ông viết trong phần mô tả bằng lời đi kèm: "Nếu một vật nặng có bề mặt phẳng chuyển động trên một bề mặt tương tự với nó, nó sẽ di chuyển dễ dàng hơn nếu ta đặt vài con bi hoặc thanh đũa vào giữa. Nếu các con bi và thanh đũa chạm vào nhau trong quá trình chuyển động, chúng sẽ khiến việc di chuyển khó khăn hơn so với khi không có tiếp xúc giữa chúng, bởi khi chạm vào nhau, lực ma sát sinh ra sẽ là lực cản theo chiều ngược lại, khiến các chuyển động kháng cự lại nhau. Nhưng nếu các con bi và thanh đũa nằm cách xa nhau… các chuyển động lại trở nên dễ dàng."[16] Đúng như phong cách của mình, Leonardo sau đó đổ khá nhiều giấy mực để minh họa các thí nghiệm bằng hình vẽ với các ổ bi được bố trí theo nhiều cách cùng nhiều kích cỡ khác nhau. Ba viên bi thì tốt hơn là bốn, ông nhận định, bởi ba điểm tạo nên một mặt phẳng, và vì vậy ba viên bi sẽ luôn tiếp xúc cùng lúc với một bề mặt phẳng, trong khi viên thứ tư có thể trật khỏi hàng.

[16] Codex Madrid, 1:20v, 26r.

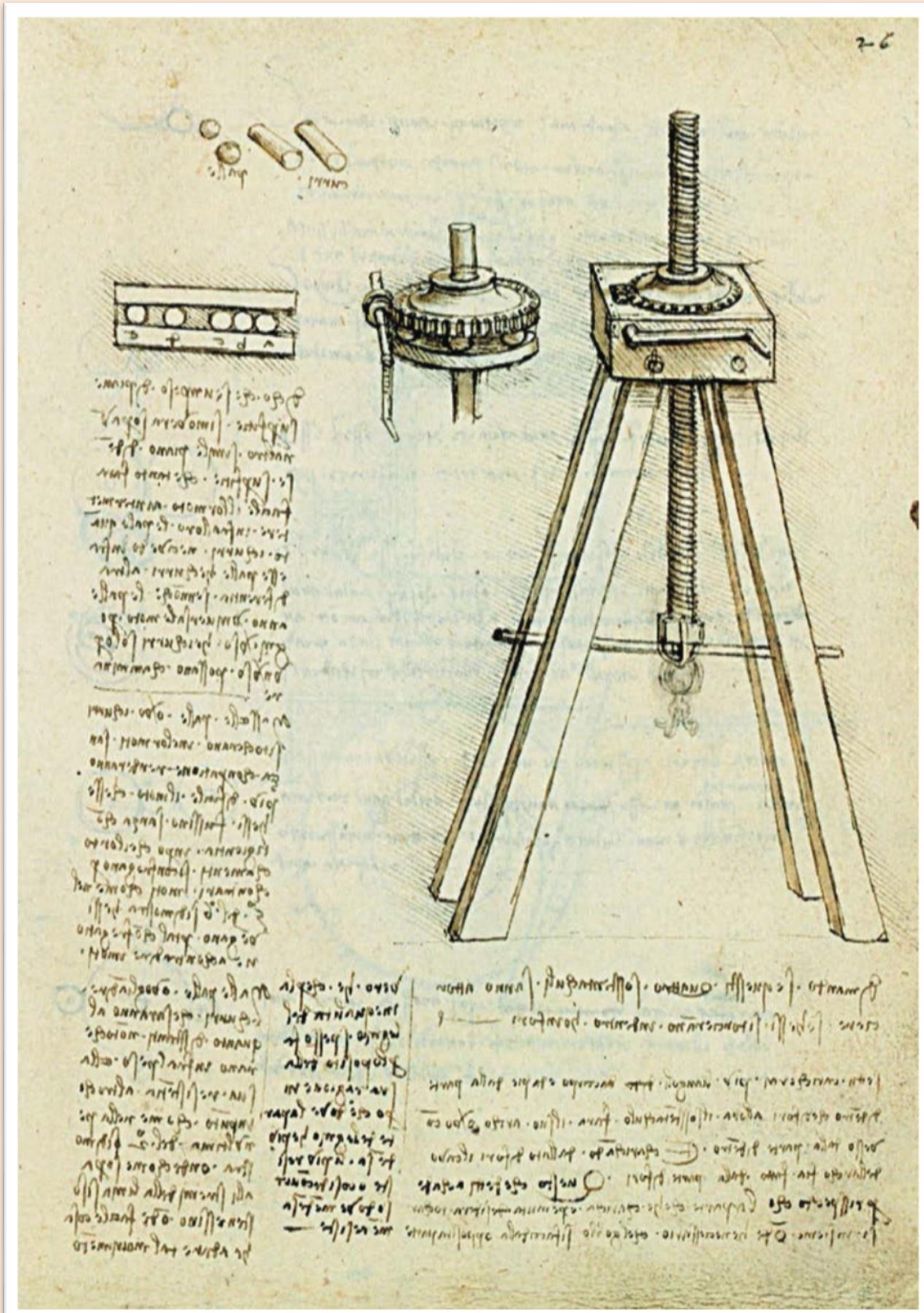
Leonardo cũng là người đầu tiên ghi lại hỗn hợp kim loại tốt nhất để tạo ra hợp kim có tính năng giảm ma sát. Thành phần của nó nên là "ba phần đồng và bảy phần thiếc nung chảy hòa với nhau," tương tự như hợp kim ông đang dùng để chế tạo gương. Ladislao Reti, nhà sử học về công nghệ

đã có công phát hiện và xuất bản các cuốn Sổ tay Madrid của Leonardo vào năm 1965, bình luận, "công thức của Leonardo tạo ra một hợp chất chống ma sát hoàn hảo." Một lần nữa, Leonardo đã đi trước thời đại của mình tới ba trăm năm. Hợp chất chống ma sát đầu tiên thường được gán cho nhà phát minh người Mỹ Isaac Babbitt, năm 1839 ông được cấp bằng sáng chế cho một hợp kim gồm đồng, thiếc và antimon.[17]

[17] Ladislao Reti, "The Leonardo da Vinci Codices in the Biblioteca Nacional of Madrid," Technology and Culture 84 (October 1967), 437.

Thông qua các nghiên cứu về máy móc, Leonardo tiếp cận thế giới bằng con mắt của một chuyên gia cơ khí, giống như Newton sau này. Tất cả chuyển động trong vũ trụ – các chi trên cơ thể và các khớp nối trên máy móc, máu trong huyết quản và nước nơi các dòng sông – tất cả đều vận hành theo những quy luật giống nhau, ông kết luận. Những quy luật này có tính chất tương tự; chuyển động trong một cơ chế có thể mang ra so sánh với những cơ chế khác, và từ đó ta có thể rút ra các mẫu hình. "Con người là một loại máy móc, chim là một loại máy móc, toàn thể vũ trụ này cũng là một cái máy khổng lồ," Marco Cianchi bình luận trong một phân tích về các thiết bị của Leonardo.[18] Trên hành trình dẫn dắt lục địa châu Âu bước vào kỷ nguyên khoa học mới, cũng như những nhà khoa học khác, Leonardo cười nhạo các nhà chiêm tinh, các nhà giả kim và những kẻ tin vào những suy luận phi nguyên tắc về nguyên nhân và kết quả, còn ý tưởng về những phép màu tôn giáo thì ông giao phó lại cho các vị giáo sĩ.

[18] Cianchi, Leonardo da Vinci's Machines, 16.



Một cái kích nâng có ổ bi

CHƯƠNG 13

TOÁN HỌC

HÌNH HỌC

Dần dần, Leonardo nhận ra rằng, toán học chính là chìa khóa giúp ông khái quát những quan sát của mình thành lý thuyết. Toán học chính là ngôn ngữ mà tự nhiên dùng để viết nên các quy luật của nó. "Không có điều hiển nhiên nào trong khoa học mà lại không thể dùng toán học để biểu đạt," ông tuyên bố.[1] Và ông đã đúng. Dùng hình học để hiểu các quy luật phối cảnh đã cho ông thấy rõ toán học có thể vén bức màn bí mật về vẻ đẹp của tự nhiên cùng vẻ đẹp của chính những bí mật ấy như thế nào.

[1] Paris Ms. G, 95b; Notebooks/J. P. Richter, 1158, 3; James McCabe, "Leonardo da Vinci's De Ludo Geometrico," Luận văn tiến sĩ, UCLA, 1972.

Bằng thị giác sắc bén, Leonardo cảm nhận hình học một cách tự nhiên như hơi thở, và chính lĩnh vực toán học này đã giúp ông rút ra một vài quy luật vận hành của tự nhiên. Thế nhưng, năng lực với các hình khối của ông lại vượt xa sự nhạy cảm với các con số, bởi vậy mà số học đối với ông lại không dễ nắm bắt chút nào. Chẳng hạn, trong sổ tay của ông có những phép tính trong đó 4.096 nhân đôi lại cho ra kết quả 8.092 bởi ông đã quên nhớ 1 vào hàng chục.[2] Cũng tương tự như vậy, với môn đại số – công cụ tuyệt vời để mã hóa các quy luật và biến số của tự nhiên bằng các con số và chữ cái, được người Ả Rập và Ba Tư truyền lại cho các học giả thời kỳ hậu Phục hưng – Leonardo gần như mù tịt. Nó hạn chế khả năng vận dụng các phương trình mà đáng ra ông có thể dùng chúng giống như những nét bút tài hoa để vẽ nên những mẫu hình tuyệt đẹp của tự nhiên.

[2] Codex Madrid, 1:75r.

Trái ngược với số học, Leonardo thích thú với hình học bởi các hình khối là những đại lượng liên tục, trong khi các con số lại chỉ là những mẫu tự rời rạc và vì vậy đối với ông, chúng là những đại lượng không liên tục. Chính ông cũng thừa nhận trong sổ tay của mình rằng, "số học là những đại lượng rời rạc, còn hình học là những đại lượng liên tục."[3] Theo ngôn ngữ hiện đại ngày nay, chúng ta có thể nói rằng ông thành thạo các công cụ tương tự

(analog), trong đó sử dụng hình khối để làm các so sánh tương đồng (analogies) (từ analog cũng xuất phát từ chính nó), chứ không quen với các công cụ số học. Như chính ông viết, “số học là môn khoa học tính toán, với những đơn vị chính xác và hoàn hảo, nhưng với những đại lượng liên tục thì nó lại chẳng được ích lợi gì.”[4]

[3] Codex Madrid, 2:62r; Keele Elements, 158.

[4] Codex Atl., 183v-a.

Hình học còn có một ưu thế nữa là nó huy động năng lực thị giác của con người. Nó khiến chúng ta vận dụng đôi mắt và trí tưởng tượng. Martin Kemp viết rằng, “khi Leonardo quan sát thấy những vỏ sò tạo thành hình xoắn ốc, lá và hoa mọc ra từ thân cây, hay tìm hiểu lý do vì sao van tim lại hoạt động theo một cơ cấu hoàn hảo như vậy, các phân tích hình học đã giúp ông có được kết quả như mong đợi.”[5]

[5] Kemp Leonardo, 969.

Không có những hiểu biết về đại số, Leonardo sử dụng hình học để mô tả sự thay đổi về tỷ lệ do các biến số gây ra. Ví dụ, ông dùng các hình tam giác và kim tự tháp để biểu diễn sự biến đổi về tốc độ của các vật thể đang rơi, độ lớn của âm thanh, và tầm nhìn phối cảnh của các vật thể ở xa. “Tỷ lệ không chỉ nằm ở các thước đo và con số, ta có thể tìm thấy chúng trong âm thanh, cân nặng, thời gian, địa điểm cũng như toàn bộ các lực lượng tự nhiên đang tồn tại,” ông viết.[6]

[6] Paris Ms. K, 49 r.

LUCA PACIOLI

Trong số những người bạn thân của Leonardo tại triều đình Milan có Luca Pacioli, nhà toán học đã thiết lập hệ thống quy tắc ghi sổ kép lần đầu tiên được phổ biến rộng rãi. Cũng giống như Leonardo, Luca Pacioli sinh ra ở Tuscany và cũng chỉ theo học một trường dạy làm tính, nơi trang bị cho ông những kiến thức số học để phục vụ hoạt động thương mại, chứ không học tiếng Latin. Ông làm gia sư tự do cho con trai các gia đình giàu có và sau đó trở thành một thầy tu dòng Francis nhưng lại không bao giờ chuyển vào sống trong tu viện. Giáo trình dạy toán do ông soạn bằng tiếng Ý chứ không phải tiếng Latin, được xuất bản tại Venice vào năm 1494; cũng

chính bởi vậy mà nó đã trở thành một phần của làn sóng học tập sôi nổi bằng các ngôn ngữ bản xứ, được châm ngòi nhờ sự phát triển của công nghệ in ấn vào cuối thế kỷ XV.

Leonardo đã mua một cuốn giáo trình của Pacioli ngay sau khi nó được xuất bản, với khoản chi phí khá cao được ông ghi lại trong sổ tay (gấp đôi số tiền ông bỏ ra để mua một cuốn Kinh Thánh),[7] có thể chính ông đã giúp Pacioli gia nhập triều đình Milan. Nhà toán học này tới Milan vào khoảng năm 1496 và được lưu lại tại Corte Vecchia cùng với Leonardo. Cả hai người đều say mê hình học. Một bức chân dung Pacioli ghi lại cảnh ông và một học trò đang đứng trước một cái bàn trên đó có ê-ke và bút viết; một khối đa diện kín gồm mười tám mặt vuông và tám mặt tam giác chứa nước đầy đến phân nửa được treo thả xuống từ trên trần nhà.

[7] Codex Atl., 228r/104r.

Một phần công việc, tuy được ít người biết tới nhưng lại đóng vai trò quan trọng của Pacioli tại triều đình Sforza, là cùng với Leonardo dàn dựng những màn trình diễn và trò giải trí trong cung đình. Trong một cuốn sổ tay mà Pacioli bắt đầu ghi chép ngay sau khi tới Milan mang tên “Về sức mạnh của các con số,” ông tập hợp các câu đố, những bài toán khó, các trò ảo thuật và trò chơi trong nhà để xướng lên và giải đáp tại các bữa tiệc của hoàng gia. Trong số các trò ảo thuật của ông, có thể kể đến cách làm cho một quả trứng đi bộ qua một cái bàn (dùng sáp ong và một túm tóc), cách làm một đồng xu di chuyển lên xuống trong một cái ly (dùng giấm và bột nam châm), và cách làm một con gà quay nhảy nhót (dùng thủy ngân). Những trò chơi trong nhà của ông gồm có phiên bản đầu tiên của trò đoán thẻ bài: đoán quân bài ai đó vừa nhặt lên khỏi mặt bàn (cần có một người đồng lõa để chơi trò này), những câu đố mẹo như làm thế nào để chở một con sói, một con cừu và một cây bắp cải qua sông, và còn các trò chơi tính toán như: một người chơi nghĩ ra một con số trong đầu để những người còn lại tìm ra bằng cách hỏi kết quả của một vài phép tính liên quan tới con số đó. Đặc biệt hấp dẫn Leonardo là những trò chơi dựng hình tròn xung quanh các hình tam giác và hình vuông mà chỉ dùng thước kẻ và com-pa.

Pacioli và Leonardo gắn bó với nhau nhờ có chung niềm say mê với những trò giải trí và tiêu khiển đầy phấn khích như vậy. Tên của Leonardo thường xuyên xuất hiện trong các ghi chú của Pacioli. Ví dụ, sau khi viết ra một

câu đố, Pacioli tuyên bố, “Này Leonardo, ông có thể làm được hơn thế đấy.”[8]

[8] King, 164; Lucy McDonald, “And That’s Renaissance Magic,” The Guardian, April 10, 2007; Tiago Wolfram Nunes dos Santos Hirth, “Luca Pacioli and His 1500 Book De Viribus Quantitatis,” Luận văn tiến sĩ, University of Lisbon, 2015.



Luca Pacioli

Nghiêm túc hơn, Leonardo còn học toán từ Pacioli, người thầy vĩ đại đã giúp ông nắm bắt sự tinh tế cùng vẻ đẹp của hình học Euclid, và còn cố truyền đạt cho người học trò các phép nhân bình phương và căn bậc hai, tuy có kém thành công hơn. Nhiều khi bắt gặp một khái niệm khó hiểu,

Leonardo thường chép lại nguyên văn phần giải thích của Pacioli vào sổ tay của mình.[9]

[9] Codex Atl., 118a/366a; Notebooks/J. P. Richter, 1444.

Leonardo trả ơn thầy bằng các bản vẽ minh họa đẹp đến kinh ngạc cho cuốn sách mà Pacioli bắt tay vào viết sau khi tới Milan mang tên **Bàn về tỷ lệ thần thánh**, xem xét vai trò của các tỷ lệ và tính cân đối trong kiến trúc, nghệ thuật, giải phẫu và toán học. Chủ đề của cuốn sách hẳn là vô cùng hấp dẫn đối với Leonardo khi bản thân ông cũng luôn ca ngợi mối giao hòa giữa nghệ thuật và khoa học.

Hầu hết các hình vẽ minh họa của Leonardo cho cuốn sách mà Pacioli hoàn thành vào năm 1498 này đều là biến thể của năm hình khối vẫn thường gọi là các khối đa diện đều Platon. Chúng là các khối đa diện gồm nhiều mặt bằng nhau và giao nhau ở mỗi đỉnh: khối chóp đều, khối lập phương, khối tám mặt đều (octahedron), khối mười hai mặt đều (dodecahedron), và khối hai mươi mặt đều (icosahedron). Ông cũng minh họa cả các hình khối phức tạp hơn, như là khối lồi đều gồm hai mươi sáu mặt trong đó có tám mặt là các tam giác đều được bao quanh bởi các hình vuông. Ông khởi xướng một phương pháp mới để tìm hiểu về các hình khối này: thay vì vẽ chúng giống như những khối đặc, ông khiến chúng trông giống như những bộ khung có thể nhìn xuyên thấu, như thể được làm từ các thanh gỗ. Sáu mươi hình minh họa cho Pacioli cũng là những bản vẽ duy nhất mà Leonardo cho xuất bản trong suốt cuộc đời mình.

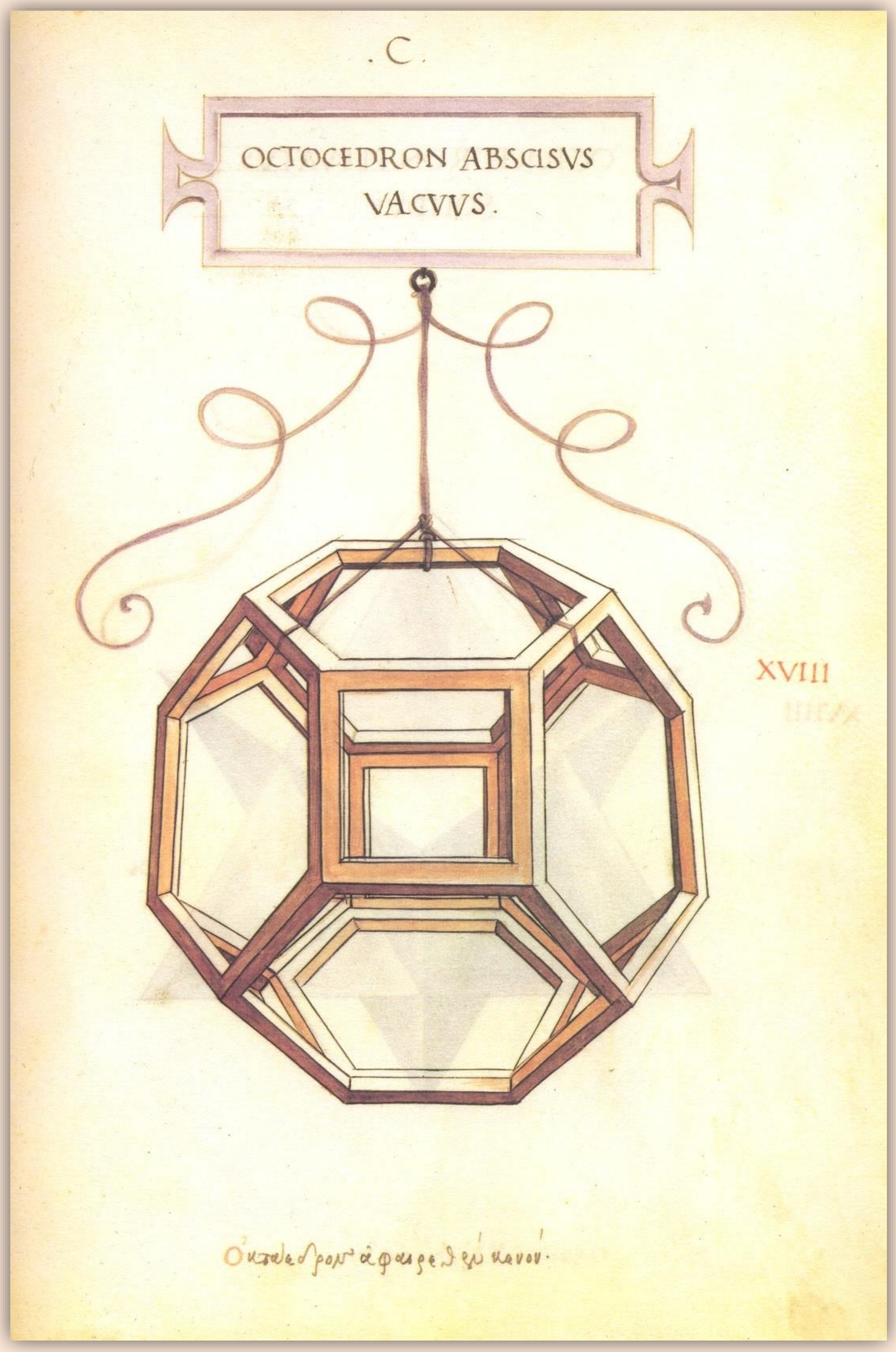
Sự xuất chúng của Leonardo được thể hiện phần nào qua các hình vẽ nhờ cách sử dụng ánh sáng và tạo bóng, khiến cho các khối hình trông giống như những vật thể thực đang đu đưa trước mắt người xem. Ánh sáng rọi vào từ một góc, tạo nên cả các phần bóng đậm và nhạt. Mỗi mặt của vật thể đều là một ô cửa sổ. Nghệ thuật phối cảnh đỉnh cao của Leonardo càng khiến chúng nổi khối rõ nét trong không gian ba chiều. Ông có thể đã hình dung trước về chúng trong đầu như thể đang có trong tay những vật thể thực, sau đó truyền tải lại chúng lên trang giấy. Nhưng cũng có thể là ông đã dùng những mô hình bằng gỗ thực treo lên một sợi dây, giống như khối đa diện đang đu đưa trong bức chân dung của Pacioli. Sử dụng cả quan sát lẫn suy luận toán học, đồng thời kết nối nghiên cứu của mình về các khối hình học với các câu hỏi đặt ra khi nghiên cứu hoạt động bay của loài

chim, Leonardo là người đầu tiên xác định được trọng tâm của một khối chóp tam giác đều (một phần tư đường thẳng nối từ đáy đến đỉnh).

Trong cuốn sách của mình, Pacioli cảm tạ với lòng biết ơn các hình vẽ đã được “tạc nên bởi một người thuận tay trái tài hoa khôn tả, thành thạo mọi quy tắc toán học, một bậc nhân tài kiệt xuất thời nay, Leonardo da Vinci người Florence của chúng ta, cũng được hưởng ân huệ giống như tôi trong những tháng ngày sung sướng ở thành Milan hoa lệ.” Pacioli sau đó đã gọi Leonardo là “họa sư, bậc thầy phối cảnh, kiến trúc sư và nhạc sĩ đáng kính bậc nhất, một con người tuyệt mỹ,” ông còn nhớ lại “quãng thời gian tốt đẹp khi cả hai chúng tôi được phục vụ vị Công tước danh tiếng lẫy lừng nhất của thành Milan, Ludovico Maria Sforza Anglo, trong những năm từ 1496 tới 1499.”[10]

[10] McCabe, “Leonardo da Vinci’s De Ludo Geometrico”; Nicholl, 304.

Cuốn sách của Pacioli tập trung luận bàn về tỷ lệ vàng, hay tỷ lệ thần thánh, một số vô tỉ thể hiện một tỷ lệ thường xuất hiện trong các dãy số học, hình học và nghệ thuật. Số vô tỉ đó bằng xấp xỉ 1,61803398, nhưng vì là vô tỉ nên các số ở hàng thập phân sẽ kéo dài mãi đến vô tận. Tỷ lệ vàng xuất hiện khi bạn chia một đoạn thẳng thành hai phần sao cho tỷ lệ giữa chiều dài của cả đoạn và của phần dài hơn bằng với tỷ lệ giữa đoạn dài hơn và đoạn ngắn hơn. Ví dụ, lấy một đoạn thẳng dài 100 inch và chia nó làm hai phần có chiều dài 61,8 inch và 38,2 inch ta sẽ có một tỷ lệ rất gần với tỷ lệ vàng, bởi 100 chia 61,8 xấp xỉ bằng 61,8 chia cho 38,2; cả hai đều cho ra kết quả xấp xỉ 1,618.



Minh họa khối hai mươi sáu mặt của Leonardo cho cuốn sách của Pacioli

Euclid đã từng viết về tỷ lệ này vào khoảng năm 300 TCN, và từ đó đến nay nó vẫn luôn khiến các nhà toán học say sưa tìm tòi. Pacioli là người đầu tiên phổ biến tên gọi **tỷ lệ thần thánh**. Trong cuốn sách có cùng tựa đề của mình, ông diễn giải nó trong các nghiên cứu về các khối lồi như khối lập phương, khối trụ và các khối đa diện khác. Theo dân gian truyền khẩu, và kể cả cuốn tiểu thuyết **Mật mã Da Vinci** của Dan Brown, tỷ lệ vàng xuất hiện khắp nơi trong các tác phẩm nghệ thuật của Leonardo.[11] Nếu thực là vậy thì thật khó mà tin rằng đó là chủ đích của ông. Mặc dù ta có thể dễ dàng vẽ các biểu đồ về kích thước trong các bức họa Mona Lisa và Thánh Jerome để xác nhận sự hiện hữu của tỷ lệ vàng, các bằng chứng chứng minh Leonardo đã sử dụng tỷ lệ này một cách có ý thức lại không hề thuyết phục chút nào.

[11] Dan Brown, The Da Vinci Code (Doubleday, 2003), 120–24; Gary Meisner, "Da Vinci and the Divine Proportion in Art Composition," Golden Number, 7 tháng Bảy, 2014, trực tuyến.

Tuy nhiên, niềm đam mê các tỷ lệ hài hòa của Leonardo lại được phản ánh rõ nét trong hành trình nghiên cứu miệt mài của ông về các tỷ lệ trong giải phẫu, khoa học và nghệ thuật. Nó đã dẫn dắt ông kiếm tìm những tương đồng giữa các tỷ lệ trên cơ thể người, các nốt nhạc trên thang hòa âm cùng các tỷ lệ khác ẩn giấu đằng sau vẻ đẹp của những tuyệt tác từ tự nhiên.

LÀM BIẾN DẠNG CÁC HÌNH KHỐI

Là một nghệ sĩ, Leonardo đặc biệt thích thú trước hiện tượng hình dạng của vật thể biến đổi khi chúng chuyển động. Từ những quan sát của bản thân về dòng chảy của nước, ông tán thành ý tưởng về sự bảo toàn thể tích: với một lượng nước chảy, hình dạng của nó thay đổi nhưng thể tích thì vẫn giữ nguyên không đổi.

Hiểu biết về sự biến đổi hình dạng của thể tích rất hữu dụng đối với người nghệ sĩ, đặc biệt là một nghệ sĩ như Leonardo, chuyên gia khắc họa các hình thể trong tư thế chuyển động. Nó giúp ông nắm bắt cách làm cho hình dạng của một vật thể biến đổi mà không làm thay đổi thể tích. Ông viết, "Với tất cả các vật thể đang chuyển động, không gian mà nó chiếm giữ cũng lớn bằng chính không gian mà nó rời khỏi."[12] Nguyên lý này không chỉ đúng với nước mà với cả một bàn tay đang uốn cong hay một thân người đang xoay vặn.

[12] Paris Ms. M, 66v; Codex Atl., 152v; Capra Science, 267; Keele Elements, 100.

Khi ngày càng hứng thú với những tương đồng về hình học của các hiện tượng trong tự nhiên, Leonardo bắt đầu đi sâu tìm hiểu những vấn đề mang tính lý thuyết hơn, trong đó nguyên tắc bảo toàn thể tích vẫn hoàn toàn có thể được áp dụng khi một hình biến đổi thành một hình khác. Một ví dụ điển hình là bạn có thể lấy một hình vuông và biến nó thành một hình tròn trong khi diện tích không hề thay đổi. Trong hình học ba chiều, một khối cầu có thể biến thành một khối lập phương với thể tích không đổi.

Nhờ đánh vật với những phép biến hình này cùng những ghi chép liên tục của mình, Leonardo đã khởi xướng bộ môn nghiên cứu cấu trúc không gian tôpô, xem xét các hình dạng và vật thể biến đổi như thế nào trong khi vẫn giữ nguyên tính chất ban đầu. Từ những trang sổ tay, ta có thể mường tượng ra Leonardo đang say sưa biến những hình có cạnh cong thành các hình chữ nhật với diện tích không đổi, hay tương tự như thế với các khối chóp và nón.[13] Có thể ông đã hình dung trước những hiện tượng biến đổi đó trong đầu rồi vẽ lại ra giấy, nhưng đôi khi ông cũng thử nghiệm thực tế bằng cách sử dụng sáp mềm. Tuy nhiên Leonardo lại không thành thạo các công cụ toán học trong hình học, nghĩa là các phép bình phương, căn bậc hai, lũy thừa ba hay căn bậc ba. Ông tự nhắc nhở mình trong sổ tay là phải "học cách tính căn thức từ Maestro Luca," ý nói tới Pacioli. Nhưng rồi ông cũng không bao giờ thực sự nắm bắt được môn đại số, cho nên thay vào đó, ông đã dành cả sự nghiệp để nỗ lực tìm kiếm các phép biến đổi hình học bằng cách sử dụng bút vẽ chứ không phải các phương trình.[14]

[13] Codex Arundel, 182v, Codex Atl., 252r, 264r, 471r, trong số rất nhiều ví dụ khác.

[14] McCabe, "Leonardo da Vinci's De Ludo Geometrico."

Ông cũng bắt đầu thu thập các kết quả nghiên cứu của mình về chủ đề này, và đến năm 1505, ông tuyên bố ý định sẽ viết "một cuốn sách về sự biến đổi hình học của một vật thể thành một vật thể khác mà không làm giảm hoặc tăng khối vật chất tạo ra nó."[15] Nhưng cũng giống như những luận thuyết đoản mệnh khác của ông, nó chỉ dừng lại ở những trang sổ tay xuất chúng chứ chẳng bao giờ trở thành một tác phẩm hoàn chỉnh được xuất bản.

[15] Codex Forster, 1:3r.

CẦU PHƯƠNG HÌNH TRÒN

Chủ đề liên quan đến thuyết bảo toàn thể tích khiến Leonardo đặc biệt hứng thú và còn ám ảnh ông đến mãi về sau bắt nguồn từ nhà toán học Hy Lạp cổ đại Hippocrates. Bài toán của Hippocrates đề cập tới một hình trăng lưỡi liềm, trông giống như Mặt Trăng khuyết chỉ còn một phần tư. Hippocrates đã khám phá ra một nguyên tắc toán học thú vị: nếu vẽ một hình trăng lưỡi liềm bằng cách chồng một hình bán cầu lớn lên một hình bán cầu nhỏ hơn, ta sẽ dựng được ở bên trong hình bán cầu lớn một tam giác vuông có diện tích đúng bằng diện tích hình trăng lưỡi liềm vừa được tạo ra. Đây là phương pháp sơ khai để tính diện tích chính xác bên trong một hình có cạnh cong, như là một hình tròn hay lưỡi liềm, và khai phương diện tích đó thành một hình có các cạnh thẳng, như là hình tam giác hay chữ nhật.

Bài toán này khiến Leonardo mê mẩn. Ông vẽ tràn trên các trang sổ tay những hình vẽ được tạo bóng kỹ càng, trong đó ông chồng hai hình bán cầu lên nhau để tạo ra các hình trăng lưỡi liềm, sau đó dựng các hình tam giác và chữ nhật có cùng diện tích. Năm này qua năm khác, ông không ngừng theo đuổi nhiều cách để dựng các hình tròn có cùng diện tích với các hình tam giác và chữ nhật cho sẵn, say sưa với trò chơi đó như thể bị chúng mê hoặc. Dù không bao giờ ghi lại ngày tháng của bất kỳ dấu mốc nào khi vẽ tranh, ông xem mỗi bước tiến nhỏ trong những nghiên cứu hình học này như thể một thời khắc trọng đại trong lịch sử cần phải được ghi lại bằng chứng thư. Một đêm nọ, ông ghi chép một cách trang trọng, "Đã nghiên cứu bấy lâu cách chia một góc thành hai đường cong bằng nhau... nay vào đêm trước ngày đầu tiên của tháng Năm* [30 tháng Tư] năm 1509, giờ thứ 22 hôm Chủ nhật, tôi đã tìm ra lời giải."[16]

* Ngày đầu tiên của tháng theo lịch La Mã cổ, từ đó các ngày tiếp theo sẽ được tính ngược về ngày thứ mười lăm của tháng.

[16] Windsor, RCIN 919145; Kemp Marvellous, 290.

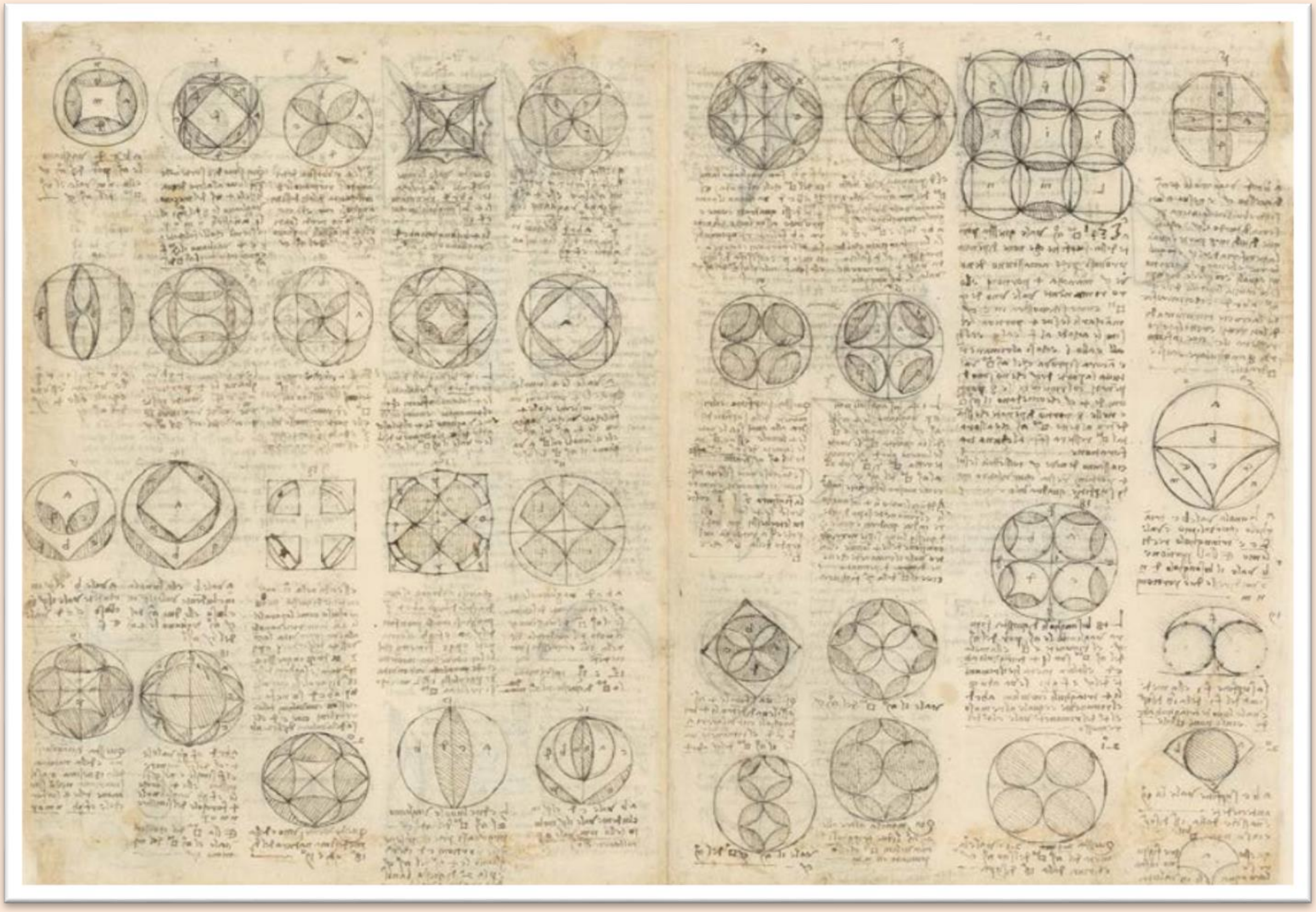
Hành trình theo đuổi những hình khối có cùng diện tích của ông vừa đầy chất thẩm mỹ vừa mang tính trí tuệ. Các hình vẽ thử nghiệm của ông, như các hình tam giác có cạnh cong, đều trở thành những mẫu hình đầy chất nghệ thuật. Trên một tập giấy, ông vẽ 180 hình gồm các hình tròn và hình

cạnh thẳng chồng lên nhau, mỗi hình đều kèm chú thích về mối tương quan diện tích giữa các phần được gạch bóng và không được gạch bóng.[17]

[17] Codex Atl., 471.

Như thường lệ, ông quyết định tập hợp những tìm kiếm liên quan tới chủ đề này của mình thành một luận thuyết hoàn chỉnh mà ông gọi là **De Ludo Geometrico** (Bàn về trò chơi hình học) – rất nhiều trang sổ tay cũng đã được lấp đầy. Thế nhưng chẳng lấy gì làm ngạc nhiên khi chúng cũng gia nhập hàng ngũ những luận thuyết không bao giờ được xuất bản của ông.[18] Cách ông chọn chữ **ludo** quả là thú vị; nó ám chỉ những trò giải trí hay thú vui khiến cho người ta phải để nhiều tâm trí nhưng lại chỉ là như một trò chơi. Thực tế là trò tiêu khiển với các hình khối này nhiều khi cũng biến Leonardo thành người mất trí. Nhưng với ông, đó là một trò chơi trí tuệ vô cùng mê hoặc, thứ mà ông tin rằng sẽ đưa ông tới gần hơn với những bí mật về các mẫu hình tuyệt đẹp của tự nhiên.

[18] Codex Atl., 124v.



Tìm diện tích hình học tương quan

Những ám ảnh này đã dẫn dắt Leonardo tới một câu đố từ thời cổ đại mà Vitruvius, Euripides và những học giả khác đều nhắc tới. Khi phải hứng chịu một nạn dịch nghiêm trọng vào thế kỷ V TCN, người dân thành Delos đã khẩn cầu các nhà tiên tri ở Delphi*. Họ được sấm truyền rằng nạn dịch sẽ chấm dứt nếu họ tìm ra phép toán chính xác để nhân đôi kích thước bàn thờ thần Apollo khi ấy đang là một khối lập phương. Khi họ đem nhân đôi chiều dài mỗi cạnh, nạn dịch lại trở nên tồi tệ hơn; các nhà Tiên tri giải thích làm như vậy thì kích thước của khối lập phương đã bị tăng lên tới tám lần chứ không phải hai. (Ví dụ, một khối lập phương có cạnh dài hai foot sẽ có thể tích lớn hơn gấp tám lần khối lập phương có cạnh dài một foot.)

* Một thành phố quan trọng của thời Hy Lạp cổ đại, nơi có đền thờ thần Apollo nổi tiếng linh thiêng, các nhà lãnh đạo, các anh hùng trong truyền thuyết Hy Lạp và cả La Mã sau này đều tìm đến đây để xin những lời sấm truyền của thần Apollo, qua miệng các nữ tư tế Pythia được xem là các môn đồ của Thần Ánh sáng.

Để giải bài toán hình học này ta phải nhân chiều dài của mỗi cạnh với căn bậc ba của 2.

Dù đã ghi lại để nhắc nhở bản thân là phải “học cách tính căn thức từ Maestro Luca,” Leonardo vẫn không bao giờ thành thạo phép căn bậc hai, căn bậc ba thì lại càng không. Vả lại, cho dù có thành thạo phép tính căn đi nữa thì cả ông và những người dân Hy Lạp đang phải chịu đựng nạn dịch khi xưa cũng không có công cụ để giải bài toán đố bằng các phép tính số học, bởi căn bậc ba của 2 là một số vô tỉ. Thế nhưng Leonardo lại có được giải pháp bằng thị giác. Câu trả lời mà ông tìm ra là dựng một khối lập phương mới được tạo nên từ mặt phẳng cắt chéo qua khối lập phương ban đầu, giống như ta có thể nhân đôi diện tích một hình vuông bằng cách dựng một hình vuông mới với cạnh là đoạn thẳng nối hai đỉnh đối nhau và chia hình vuông ban đầu làm hai nửa, diện tích hình vuông có được sẽ bằng bình phương đoạn thẳng nối hai đỉnh này.[19]

[19] McCabe, “Leonardo da Vinci’s De Ludo Geometrico,” 45.

Leonardo cũng vật lộn với một câu đố liên quan khác, câu đố nổi tiếng nhất trong toán học cổ đại: phép cầu phương hình tròn. Thử thách là chỉ sử dụng thước kẻ và com-pa để dựng một hình vuông có cùng diện tích với một hình tròn cho sẵn. Chính câu đố này đã dẫn dắt Hippocrates tìm kiếm cách

biến một hình tròn thành một tam giác có cùng diện tích. Trong hơn chục năm trời, Leonardo cũng bị ám ảnh bởi câu đố này.

Giờ thì chúng ta đã biết rằng, để cầu phương hình tròn, ta cần tới một con số siêu việt, mà trong trường hợp này là số π, nó không thể được diễn tả bằng một phân số và cũng không phải là nghiệm của bất kỳ đa thức có hệ số hữu tỉ nào.[20] Như vậy, không thể nào giải được câu đố này nếu chỉ dùng tới com-pa và thước kẻ. Nhưng nỗ lực bền bỉ của Leonardo vẫn cho ta thấy được tư duy kiệt xuất của ông. Có lúc, sau một đêm kiệt sức nhưng vẫn đầy hứng khởi, ông ghi vội vàng dòng chữ trang trọng mà ông vẫn dùng để đánh dấu những cái mốc mà ông cho là bước ngoặt về toán học: "Vào đêm Thánh Andrew [30 tháng mười một], tôi đã đến được cái đích cuối cùng của phép cầu phương hình tròn; dưới ánh sáng sau cùng của ngọn nến gần tàn trong đêm, ở đoạn cuối của tờ giấy tôi đang viết dở, nó đã được hoàn thành."[21] Nhưng hóa ra là ông đã mừng hụt, và ngay sau đó, ông lại tiếp tục thử nghiệm những phương pháp khác.

[20] Cầu phương hình tròn theo cách này về mặt toán học còn phức tạp hơn là nhân đôi một khối lập phương. Phải đến tận năm 1882 nó mới được chứng minh là bất khả thi. Đó là bởi đại lượng π là một số siêu việt chứ không chỉ là một số vô tỉ. Nó không phải nghiệm của bất kỳ đa thức với hệ số hữu tỉ nào và không thể dựng được đại lượng căn bậc hai của nó với com-pa và thước kẻ.

[21] Kemp Leonardo, 247; Codex Madrid, 2:12r.

Một trong số các phương pháp mà ông đã dùng là thử tính diện tích của hình tròn, ông cắt nó ra làm nhiều hình tam giác nhọn và cố tính toán diện tích của chúng. Ông cũng trải đường tròn ra thành đường thẳng để xác định chiều dài. Một phương pháp phức tạp hơn xuất phát từ sự thích thú với các hình trăng lưỡi liềm, ông cắt một hình tròn thành nhiều hình chữ nhật có thể dễ dàng tính được diện tích và sau đó sử dụng phương pháp của Hippocrates để tìm ra diện tích tương ứng của các phần hình có cạnh cong còn lại.

Một nỗ lực dai dẳng khác của ông là đem chia hình tròn thành nhiều phần, rồi lại chia những phần này thành nhiều tam giác và bán cầu nhỏ hơn. Sau đó, ông sắp xếp những hình nhỏ được cắt ra thành một hình chữ nhật và lại tiếp tục lặp lại quá trình để cho ra những hình nhỏ hơn nữa, tiến gần nhất có thể tới giới hạn của các hình tam giác nhỏ vô cực. Đây chính là một tiên liệu về sự hình thành phép tính vi phân, nhưng Leonardo không có

những kỹ năng đã giúp cho Leibnitz và Newton hai thế kỷ sau đó tiến hành những nghiên cứu toán học về phép biến đổi này.

Suốt cuộc đời, Leonardo vẫn luôn bị hấp dẫn bởi những phép biến đổi hình khối. Bên lề và đôi khi là cả trang sổ tay của ông tràn ngập những hình tam giác được bao bọc bên ngoài bởi các hình bán cầu rồi đến hình vuông và hình tròn, sản phẩm của những phép biến đổi một hình thành một hình khác có cùng diện tích hay thể tích, ông cho ra đời tới 169 công thức cầu phương hình tròn, và trên một trang sổ tay, ông vẽ nhiều ví dụ tới nỗi trông nó giống như một trang rút ra từ một cuốn sách về các mẫu hoa văn. Ngay cả trên một trang mà ta biết là ông viết lúc gần cuối đời – trang sổ tay nổi tiếng kết thúc bằng câu “món súp đang nguội dần” – cũng tràn đầy những hình tam giác và chữ nhật mà ông cố tính diện tích tương đối của chúng.

Kenneth Clark từng gọi chúng là “các phép tính mà các nhà toán học chẳng hề thích thú, mà các nhà lịch sử nghệ thuật thì lại càng thờ ơ hơn.”[22] Đúng vậy, nhưng chúng lại vô cùng hấp dẫn với Leonardo. Đương nhiên là phải vậy. Có thể chúng chẳng dẫn tới bước ngoặt lịch sử nào trong toán học, nhưng chúng đã góp phần làm nên khả năng nắm bắt và khắc họa chuyển động mà không một nghệ sĩ nào trước ông làm được – chuyển động của những chú chim và dòng nước chảy, của hài nhi Jesus vặn vẹo và của Thánh Jerome đang gào thét nơi tâm can.

[22] Kenneth Clark, “Leonardo’s Notebooks,” New York Review of Books, December 12, 1974.

CÁC HÌNH NGHIÊN CỨU GIẢI PHẪU (VÒNG THỨ NHẤT, 1487 – 1493)

Khi còn là một họa sĩ trẻ ở thành Florence, Leonardo nghiên cứu giải phẫu cơ thể người chủ yếu là để phục vụ việc vẽ tranh. Người nghệ sĩ – kỹ sư tiền bối Leon Battista Alberti cho rằng nghiên cứu giải phẫu là thứ thiết yếu đối với người nghệ sĩ, bởi để vẽ được người và động vật cho đúng cần bắt đầu từ những hiểu biết về cấu trúc bên trong. “Hãy tách rời từng cái xương động vật, thêm vào các múi cơ, sau đó bọc bên ngoài bằng da thịt,” ông viết trong cuốn sách **Bàn về hội họa** của mình, tác phẩm đối với Leonardo khi ấy giống như Kinh Thánh thiêng liêng. “Hãy vẽ một nhân vật nam trong tư thế khỏa thân trước khi khoác lên người anh ta các thứ trang phục, rồi sau đó mới tạo hình các nếp gấp. Cũng tương tự, khi vẽ người khỏa thân, đầu tiên ta phải vẽ khung xương và các múi cơ, sau đó mới đắp da thịt thì mới dễ dàng nắm được vị trí của từng cơ ở bên dưới.[1]

[1] Alberti, On Painting, bk. 2.

Leonardo tiếp thu các chỉ dẫn của người họa sĩ bậc thầy với nhiệt huyết mà có lẽ bất cứ họa sĩ nào, và trong trường hợp này là bất cứ nhà giải phẫu học nào cũng khó lòng hình dung nổi. Trong sổ tay của mình, ông cũng lặp lại những lời thuyết giảng ấy: “Một họa sĩ cần phải là một nhà giải phẫu giỏi, có như vậy thì anh ta mới có khả năng dựng lên bộ khung xương trần trụi của cơ thể người và hiểu cấu tạo của các bắp thịt, dây thần kinh, xương và cơ.”[2] Tuân thủ một tín điều khác của Alberti, Leonardo còn muốn biết những xúc động tâm lý bên trong sẽ dẫn dắt những chuyển động vật lý bên ngoài như thế nào. Từ đó, ông say sưa tìm hiểu cơ chế vận hành của hệ thần kinh và quá trình xử lý các ấn tượng về thị giác của mắt người.

[2] Codex Urb., 118v; Notebooks/J. P. Richter, 488; Leonardo on Painting, 130.

Kiến thức giải phẫu học cơ bản nhất mà một họa sĩ cần nắm bắt là cấu tạo của các cơ, mà về khía cạnh này thì các nghệ sĩ thành Florence chính là

những người tiên phong. Vào khoảng năm 1470, Antonio Pollaiuolo đã cho ra đời một tác phẩm nghệ thuật gây ảnh hưởng sâu sắc, đó là bức phù điêu bằng đồng ghi lại cảnh những chiến binh khỏa thân đang chiến đấu, làm hiện rõ các múi cơ trên cơ thể của họ, khi ấy Leonardo đang học vẽ ở xưởng của Verrocchio nằm cách xưởng của Pollaiuolo không xa. Vasari kể lại rằng, Pollaioulo "đã mổ xẻ rất nhiều xác người để nghiên cứu cấu tạo cơ thể họ," mặc dù nhiều khả năng đây chỉ là những nghiên cứu bề mặt bên ngoài. Có thể đã được quan sát trực tiếp một vài ca mổ này, Leonardo sớm trở nên hứng thú với việc tìm hiểu sâu hơn và đã bắt đầu mối giao kết lâu dài với Bệnh viện Santa Maria Nuova ở Florence.[3]

[3] Domenica Laurenza, Art and Anatomy in Renaissance Italy (Bảo tàng Metropolitan New York, 2012), 8.

Khi chuyển tới Milan, ông phát hiện ra ở đây nghiên cứu giải phẫu học chủ yếu là mối bận tâm của các chuyên gia y học chứ không phải các nghệ sĩ.[4]

[4] Laurenza, Art and Anatomy in Renaissance Italy, 9.

Không gian văn hóa nơi đây mang tính học thuật nhiều hơn là nghệ thuật, và Trường đại học Pavia đã trở thành trung tâm của các nghiên cứu về y khoa. Các nhà nghiên cứu giải phẫu xuất chúng sớm trở thành thầy dạy của Leonardo, cho ông mượn sách và sau đó hướng dẫn ông phương pháp giải phẫu cơ thể người. Chịu sự ảnh hưởng của họ, ông bắt đầu theo đuổi giải phẫu học như một môn khoa học, song song với mục đích phục vụ nghệ thuật. Nhưng ông không hề xem chúng như những địa hạt riêng rẽ. Trong giải phẫu cũng như rất nhiều nghiên cứu khác, ông luôn xem nghệ thuật và khoa học trong trạng thái đan cài hòa quyện vào nhau. Nghệ thuật đòi hỏi hiểu biết sâu sắc về giải phẫu học, và đến lượt nó, môn khoa học này lại được nâng đỡ bởi vẻ đẹp diệu kỳ của thiên nhiên mà con người vẫn hằng ca ngợi. Cũng như với nghiên cứu về hoạt động bay của loài chim, Leonardo đã đi từ chỗ tìm kiếm những hiểu biết hữu dụng tới chỗ theo đuổi trí tò mò cùng niềm vui sướng thuần khiết mà chính tri thức mang lại.

Điều này trở nên khá rõ ràng khi đến năm thứ bảy ở Milan, Leonardo đã dành hẳn một trang sổ tay để ghi lại những chủ đề mà ông muốn tìm hiểu. Phía trên trang giấy ông ghi lại thời gian, "vào ngày thứ hai của tháng Tư năm 1489," một điều khá bất thường với Leonardo đồng thời là chỉ dấu cho thấy ông đang bắt đầu một công việc quan trọng, ở phía bên trái ông

vẽ bằng những nét bút cẩn trọng hình ảnh hai cái sọ người với các tĩnh mạch bao quanh, ở phía bên phải, ông liệt kê các chủ đề cần phải khám phá:

Dây thần kinh nào khiến cho mắt người chuyển động và làm cho chuyển động của một mắt kéo theo chuyển động của mắt bên kia?

Khiến cho mi mắt đóng lại.

Khiến cho lông mày nhướn lên...

Khiến hai môi tách ra trong khi răng vẫn nghiến chặt.

Khiến cho môi trề ra.

Khiến cho con người cười.

Khiến cho con người thể hiện sự băn khoăn.

Mô tả sự hình thành của cơ thể người từ khi được tạo ra trong tử cung và giải thích tại sao một hài nhi tám tháng lại không thể sống sót.

Hắt hơi là gì.

Ngáp là gì.

Chứng động kinh.

Hiện tượng co thắt.

Chứng liệt...

Mệt mỏi

Đói.

Ngủ.

Khát.

Ham muốn tình dục...

Dây thần kinh khiến bắp đùi chuyển động.

Và từ đầu gối tới bàn chân và từ mắt cá chân tới các ngón chân.[5]

[5] Windsor, RCIN 919059v; Notebooks/J. P. Richter, 805.

Danh sách bắt đầu với các câu hỏi, như mắt chuyển động thế nào và môi mỉm cười ra sao, những thứ hữu dụng cho việc vẽ tranh. Nhưng cùng với

thời gian, bản danh sách mở rộng tới cả một hài nhi trong tử cung và nguyên nhân gây ra phản ứng hắt hơi, rõ ràng là ông đang tìm kiếm nhiều hơn những gì có thể nâng đỡ cây cọ vẽ.

Sự hòa trộn giữa đam mê nghệ thuật và nghiên cứu khoa học của Leonardo còn được thể hiện rõ ràng hơn trên một trang sổ tay khác mà ông cũng bắt đầu viết vào khoảng thời gian này. Trên một phạm vi trải rộng từ hiện tượng thụ thai đến tâm trạng vui sướng của con người cho đến cả âm nhạc, những địa hạt mà có lẽ trừ Leonardo ra, bất kỳ ai cũng sẽ cảm thấy như đang lạc bước trong một chuyến phiêu lưu liều lĩnh, ông tóm tắt một luận thuyết về giải phẫu học mà ông hy vọng mình sẽ xây dựng được:

Công trình sẽ bắt đầu từ hiện tượng thụ thai ở người, mô tả các đặc điểm của tử cung và bào thai hình thành ở bên trong, bào thai sẽ sống trong đó đến lúc nào, và làm cách nào nó được sinh ra và bắt đầu tiếp nhận thức ăn. Nó lớn lên ra sao và khoảng cách giữa các giai đoạn trưởng thành là bao lâu. Điều gì thúc đẩy nó ra khỏi cơ thể của người mẹ, và vì lý do gì mà đôi khi nó ra khỏi tử cung của người mẹ trước thời hạn. Sau đó, tôi sẽ mô tả những phần nào phát triển nhiều hơn so với những phần khác của cơ thể sau khi một hài nhi ra đời, và xác định các tỷ lệ giữa các bộ phận trên cơ thể một đứa trẻ khi được một năm tuổi. Tiếp theo là mô tả về cơ thể của đàn ông và phụ nữ khi đã hoàn toàn trưởng thành, với các tỷ lệ trên cơ thể cũng như đặc điểm bên ngoài, màu da cùng diện mạo. Sau nữa là cấu tạo các tĩnh mạch, gân, cơ và xương. Sau nữa sẽ là bốn bức vẽ đại diện cho bốn trạng thái phổ biến của con người. Đó là, “Vui sướng” với các điệu bộ cười khác nhau, mô tả nguyên nhân khiến con người cười. “Khóc” với nhiều vẻ mặt khác nhau và nguyên nhân của nó. “Chiến đấu”, với hàng loạt hành động giết chóc, bỏ chạy, sợ hãi, hung tợn, dũng cảm hay tàn sát và tất cả những gì liên quan đến các trạng thái đó. Tiếp đến là “Lao động” với các hoạt động kéo, đẩy, mang vác, đứng yên, nâng đỡ cùng những hoạt động tương tự. Phần tiếp theo là tầm nhìn, liên quan đến chức năng và các phản ứng của mắt, và của cả thính giác – đến đây tôi sẽ nói về âm nhạc – và mô tả các giác quan khác.[6]

[6] Windsor, RCIN 919037v; Notebooks/J. P. Richter, 797.

Trong những ghi chép sau đó, ông mô tả cách thể hiện các mô, tĩnh mạch, cơ và dây thần kinh từ nhiều góc khác nhau: “Sử dụng mọi phương pháp thể hiện sẵn có, mỗi bộ phận sẽ được vẽ từ ba góc nhìn khác nhau, để khi bạn đã quan sát một chi bất kỳ từ đằng trước, những cơ, gân hay tĩnh mạch nổi lên ở phía đối diện cũng sẽ được đồng thời theo góc nghiêng và từ đằng sau, chính xác như thể bạn đang cầm nó trên tay và lật qua lật lại đến khi đã nắm bắt được tất cả những gì muốn biết.”[7] Đến đây, Leonardo lại trở thành người khởi xướng phương pháp thể hiện các hình vẽ nghiên cứu giải phẫu vẫn còn được sử dụng cho tới tận ngày nay mà có lẽ ta nên mô tả nó một cách chính xác hơn là nghệ thuật giải phẫu.

[7] Notebooks/J. P. Richter, 798.

CÁC HÌNH GIẢI PHẪU SỌ NGƯỜI

Các nghiên cứu giải phẫu đầu tiên của Leonardo vào năm 1489 tập trung vào sọ người. Ông bắt đầu với một cái sọ đã được cưa làm đôi dọc từ đỉnh tới đáy. Sau đó, phần trước của nửa bên trái cũng được cưa bỏ đi. Kỹ thuật đột phá khi đặt hai nửa hộp sọ ở cạnh nhau của ông khiến ta dễ dàng nhận ra vị trí của các khoang ổ ở bên trong. Ví dụ, xoang trán mà Leonardo là người đầu tiên mô tả được chính xác, được thể hiện rõ là nằm ngay phía sau lông mày.

Để cảm nhận rõ sự tài tình của kỹ thuật này, bạn hãy lấy tay che khuất nửa bên phải của hình vẽ và để ý xem nó sẽ trở nên thiếu căn cứ tới mức nào. “Các hình vẽ sọ người [của Leonardo] vào năm 1489 độc đáo và ưu việt hơn so với tất cả những hình minh họa còn lại từ thời bấy giờ tới nỗi ta gần như hoàn toàn không nhận ra dấu ấn thời gian nơi chúng nữa,” Francis Wells, một bác sĩ phẫu thuật và chuyên gia về các hình vẽ giải phẫu phát biểu.[8]

[8] Windsor, RCIN 919058v; Clayton and Philo, 58; Keele and Roberts, 47; Wells, 27.

Phía bên trái là hình vẽ bốn loại răng người, cùng một ghi chú mô tả số lượng răng thông thường của người là ba mươi hai, bao gồm cả các răng khôn. Bằng tri thức khoa học hiện đại mà chúng ta có được ngày nay, thì với phát hiện này, Leonardo có thể được xem là người đầu tiên trong lịch sử mô tả đầy đủ cấu tạo của răng người, trong đó có một mô tả về chân

răng chính xác tới mức gần như hoàn hảo.[9] Ông mô tả, “sáu răng hàm trên, mỗi răng có ba chân, trong đó hai chân cắm vào phía ngoài quai hàm và một vào bên trong,” rõ ràng là ông đã cắt xuyên qua thành của xoang trán để xác định vị trí của chân răng. Nếu không có quá nhiều thứ khác để nhân loại nhớ về ông, có lẽ Leonardo đã được tôn vinh là người tiên phong của ngành nha khoa.

[9] Peter Gerrits và Jan Veening, “Leonardo da Vinci’s ‘A Skull Sectioned’: Skull and Dental Formula Revisited,” Clinical Anatomy 26 (2013), 430.

Trong một bản vẽ kèm theo, Leonardo thể hiện hình ảnh hộp sọ nhìn từ bên trái với một phần tư phía trên và sau đó là toàn bộ nửa bên trái đã bị cưa bỏ. Ấn tượng mạnh mẽ nhất về bản vẽ bằng bút mực này là sự tinh tế về mặt nghệ thuật: những nét vẽ tài tình, những đường viền thanh nhã, các hiệu ứng phủ mờ sfumato, những nét gạch của người thuận tay trái đã trở thành thương hiệu của Leonardo, cùng các mảng tối và bóng đổ khiến toàn bộ hình ảnh nổi khối rõ nét trong không gian ba chiều. Trong số rất nhiều đóng góp của Leonardo cho khoa học, có phương pháp xây dựng khái niệm thông qua hình ảnh. Bắt đầu với các hình nghiên cứu xếp nếp tại xưởng của Verrocchio, nghệ thuật khắc họa ánh sáng phản chiếu trên những vật thể tròn và cong của Leonardo đã đạt tới độ điêu luyện. Giờ đây, ông đang dùng bút pháp đó để biến đổi và làm đẹp cho các nghiên cứu giải phẫu học.[10]

[10] Windsor, RCIN 919057r; Frank Fehrenbach, “The Pathos of Function: Leonardo’s Technical Drawings,” trong Helmar Schramm, ed., Instruments in Arts and Science (Theatrum Scientarum, 2008), 81; Carmen Bambach, “Studies of the Human Skull,” trong Bambach Master Draftsman; Clark, 129.

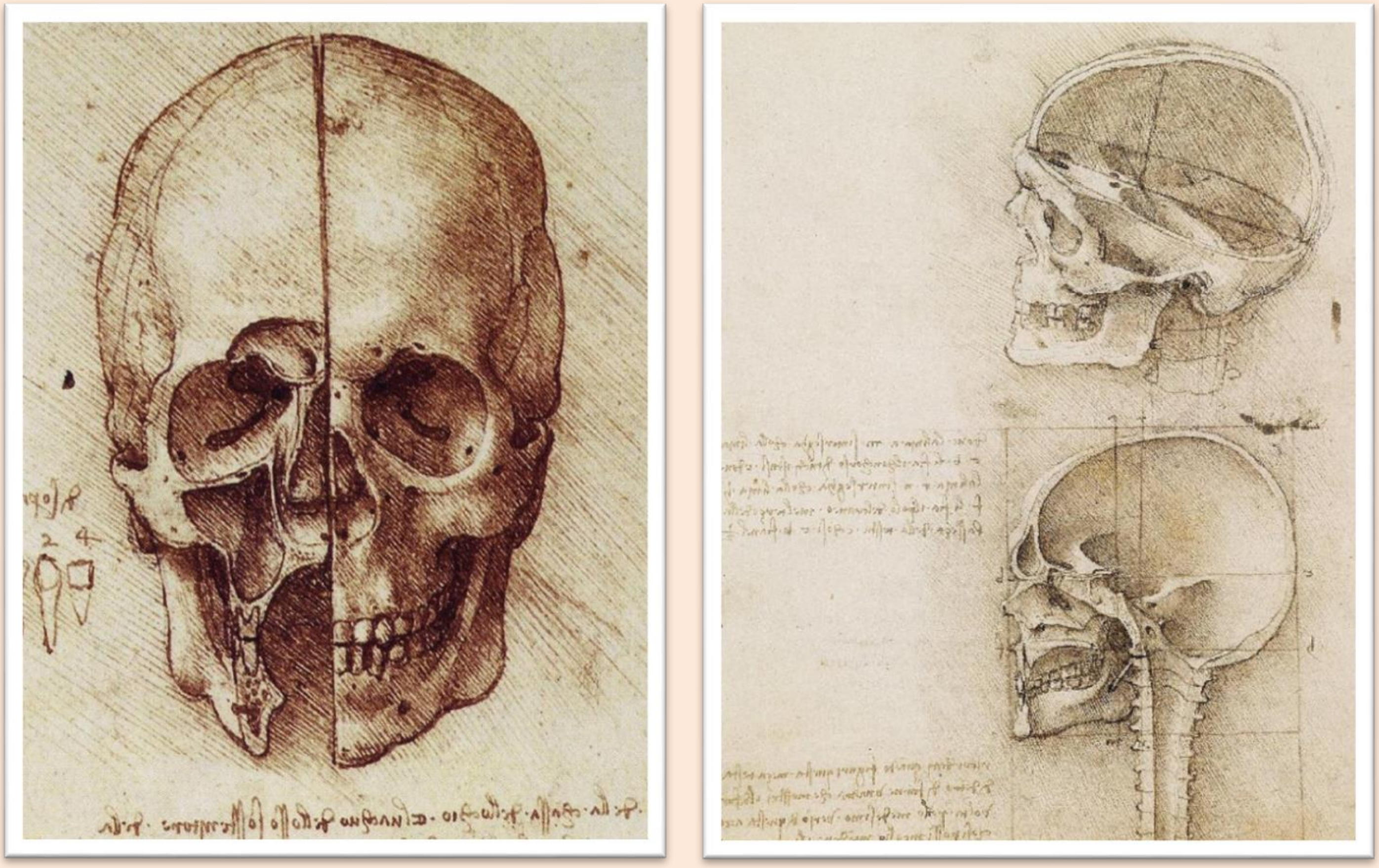
Trong hình vẽ này và các hình vẽ sọ người khác, Leonardo bổ sung thêm các đường trục. Tại điểm giao nhau gần trung tâm của não, ông xác định một khoang mà ông cho là chứa **senso comune**, hay giao điểm của các giác quan, ông mô tả: “Có vẻ như linh hồn ẩn mình bên trong năng lực suy xét, và năng lực ấy có vẻ như nằm ở nơi mà toàn bộ các giác quan gặp gỡ nhau; được gọi là senso comune.”[11]

[11] Notebooks/J. P. Richter, 838.

Để liên kết những vận động của trí óc với vận động của cơ thể, chỉ ra cảm xúc biểu hiện thành các trạng thái vận động như thế nào, Leonardo muốn xác định xem hiện tượng đó diễn ra ở đâu. Trong một chuỗi hình vẽ, ông

cố gắng chỉ ra các quan sát thị giác đi xuyên qua mắt người như thế nào, được xử lý ra sao và sau đó được gửi tới **senso comune** nơi tạo ra các phản ứng trong tâm trí con người. Những tín hiệu sinh ra từ não bộ, ông phỏng đoán, được truyền qua hệ thần kinh tới các cơ. Trong hầu hết các bản vẽ của mình, ông luôn ưu tiên thị giác; các giác quan khác không có các khoang chứa của riêng chúng.[12]

[12] Martin Clayton, “Anatomy and the Soul,” trong Marani và Fiorio, 215; Jonathan Pevsner, “Leonardo da Vinci’s Studies of the Brain and Soul,” Scientific American Mind 16: (2005), 84.



Hình vẽ sọ người 1489

Trong một bản vẽ ra đời cũng trong giai đoạn này, thể hiện các xương và dây thần kinh trên cánh tay, ông phác họa mờ nhạt hình tủy sống và các dây thần kinh xuất phát từ đó. Kèm theo là một ghi chú về thử nghiệm rút tủy sống để hủy não một con ếch. Ông là nhà khoa học đầu tiên được ghi nhận đã thực hiện thí nghiệm mà giờ đây đã trở thành một phần của các giờ sinh học tại trường phổ thông ngày nay. “Con ếch chết ngay sau khi tủy sống bị chọc thủng.” “Trong khi trước đó, nó vẫn sống khi không còn

đầu, không còn tim hay bất kỳ bộ phận nội tạng nào, kể cả ruột hay da. Cho nên có vẻ như đây chính là cơ sở của mọi vận động và sự sống." Ông lặp lại thí nghiệm này với chó. Các bản vẽ hệ dây thần kinh và tủy sống đều được đề tên rõ ràng; phải đến năm 1739, thí nghiệm hủy não này mới lại một lần nữa được minh họa và mô tả chính xác.[13]

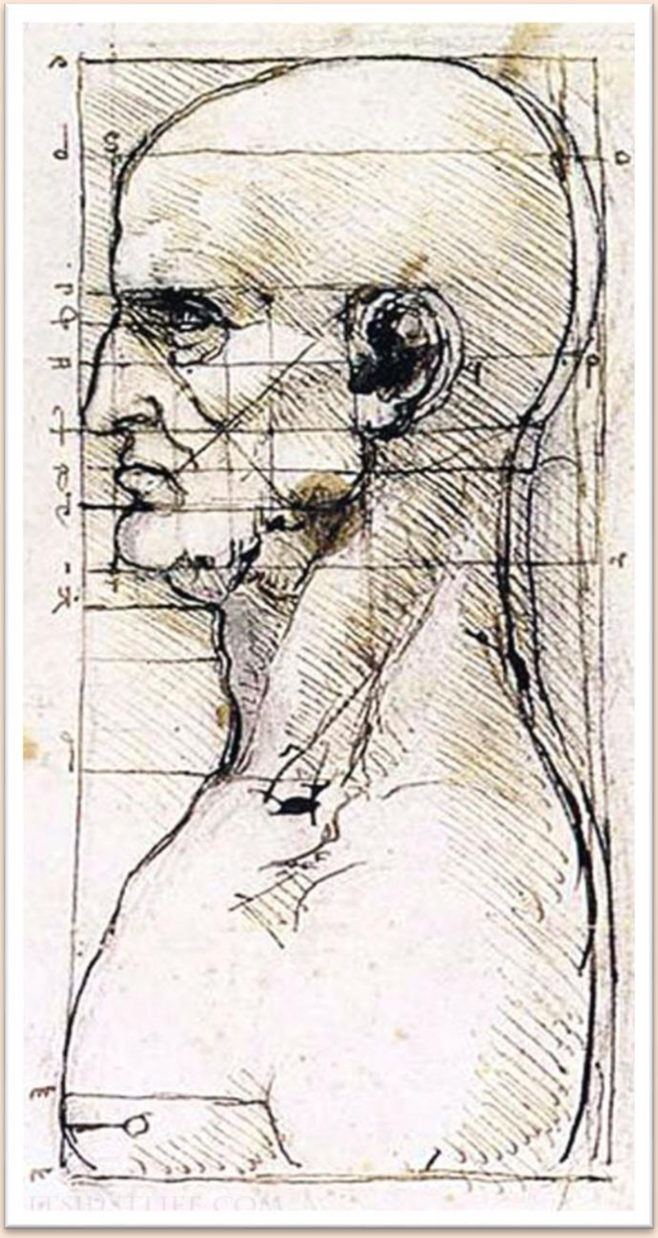
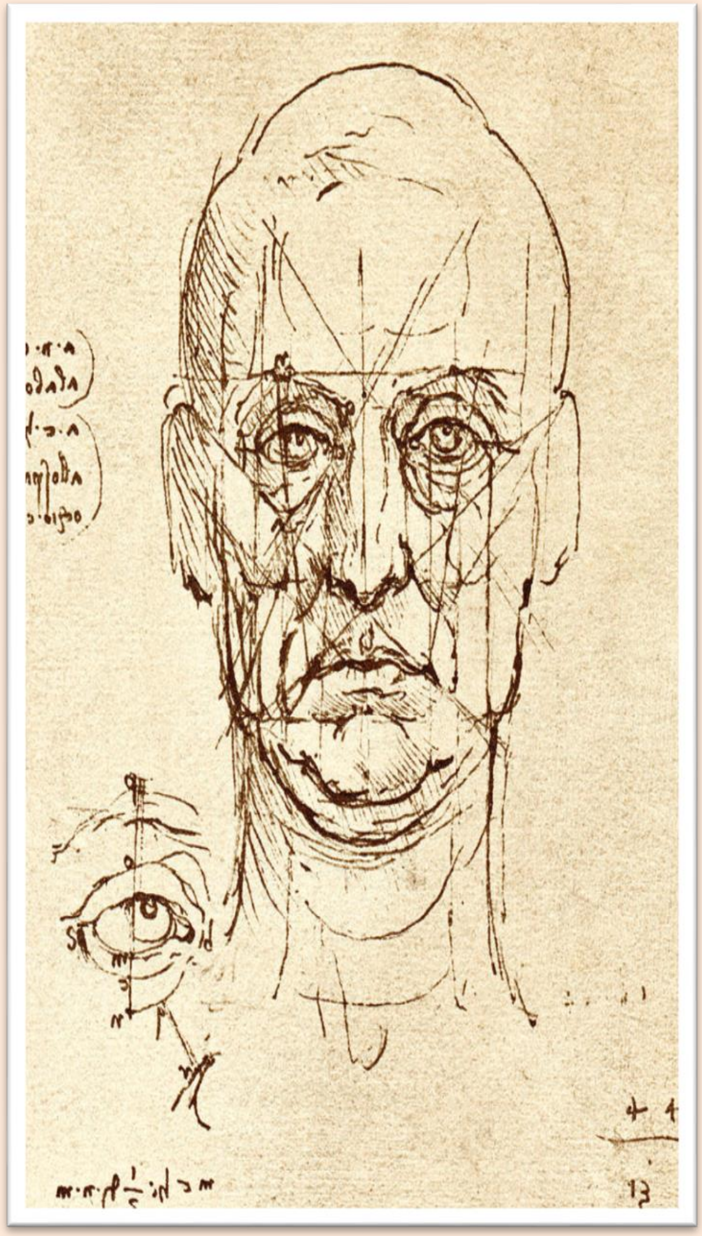
[13] Windsor, RCIN 912613; Clayton và Philo, 37; Kenneth Keele, "Leonardo da Vinci's Anatomia Naturale,'" Yale Journal of Biology and Medicine 52 (1979), 369. Thí nghiệm của Leonardo không được mô tả và minh họa lại cho đến khi nhà vật lý học người Ireland Alexander Stuart thực hiện nó vào năm 1739.

Đến giữa thập niên 1490, Leonardo tạm gạt sang bên các nghiên cứu giải phẫu học mà phải cả một thập kỷ sau ông mới quay trở lại. Mặc dù không phải người đầu tiên và cũng không mô tả chính xác về cái mà ông gọi là **senso comune**, ông đã đúng ở nhận định tổng quát rằng não người nhận các kích thích thị giác và các giác quan khác, biến chúng thành nhận thức và sau đó truyền dẫn các phản ứng qua hệ thần kinh tới các cơ. Quan trọng hơn, niềm say mê nghiên cứu mối liên hệ giữa tâm trí và cơ thể đã trở thành yêu tố then chốt làm nên tài năng nghệ thuật của Leonardo: thể hiện những cảm xúc bên trong thông qua những biểu hiện bằng cử chỉ bên ngoài. "Trong hội họa, hành động của các nhân vật bao giờ cũng là sự thể hiện những điều mà tâm trí họ đang hướng tới," ông viết.[14] Khi đang tiến dần tới khúc cuối của các nghiên cứu giải phẫu đầu tiên, ông bắt tay vào tác phẩm sẽ trở thành biểu hiện thành công và vĩ đại nhất của chính tuyên ngôn đó trong lịch sử nghệ thuật, tác phẩm Bữa tối cuối cùng.

[14] Martin Kemp, "Il Concetto dell'Anima' in Leonardo's Early Skull Studies," Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 34 (1971), 115.

CÁC NGHIÊN CỨU VỀ TỶ LỆ TRÊN CƠ THỂ NGƯỜI

Trong khi nghiên cứu Vitruvius để phục vụ cho công trình thiết kế các nhà thờ ở Milan và Pavia, Leonardo đã bị mê hoặc bởi những nghiên cứu chi tiết của vị kiến trúc sư La Mã cổ đại về các tỷ lệ và kích thước trên cơ thể người. Thêm vào đó, ông cũng đang đo đạc kích thước của loài ngựa để dựng bức tượng đài chiến mã cho nhà Sforza, ông còn trở nên đặc biệt hứng thú với mối liên hệ giữa chúng với các tỷ lệ trên cơ thể người. Giải phẫu so sánh vì thế lôi cuốn ông như một bản năng, bởi nó giúp ông tìm ra các mẫu hình lặp lại ở nhiều chủ thể khác nhau. Vậy là vào năm 1490, ông bắt đầu đo và vẽ lại các tỷ lệ trên cơ thể người.

Tỷ lệ khuôn mặt

Sử dụng cả tá người mẫu nam tại xưởng của mình ở Corte Vecchia, ông tiến hành đo đạc từng phần của cơ thể từ đầu cho đến ngón chân và cho ra đời hơn bốn mươi bản vẽ kèm theo sáu ngàn từ để diễn giải. Các mô tả của ông bao gồm cả kích thước trung bình của các bộ phận trên cơ thể và mối liên hệ về tỷ lệ giữa chúng. “Khoảng cách giữa miệng và đáy mũi bằng một phần bảy chiều dài cả khuôn mặt,” ông viết. “Khoảng cách từ miệng tới đáy cằm bằng một phần tư chiều dài gương mặt và bằng độ rộng của miệng. Khoảng cách từ cằm tới đáy mũi bằng một phần ba chiều dài khuôn

mặt và khoảng cách từ mũi tới trán." Những mô tả này cùng rất nhiều mô tả khác nữa được gắn kèm với những hình vẽ và biểu đồ chi tiết cùng các chữ cái biểu thị các kích thước khác nhau.

Hết trang này tới trang khác – tổng cộng năm mươi mốt phần – tất cả đều tràn ngập những chi tiết chính xác chưa từng thấy. Những mô tả này lấy cảm hứng từ Vitruvius, nhưng chúng đã đạt tới mức độ sâu sắc hơn nhiều và dựa trên những quan sát độc lập của riêng ông. Dưới đây là một ví dụ nhỏ trong số các kết quả nghiên cứu của ông:

Khoảng cách từ đỉnh mũi tới đáy cằm bằng hai phần ba chiều dài khuôn mặt... Bề rộng khuôn mặt bằng khoảng cách từ miệng tới chân tóc và bằng một phần mười hai chiều dài cơ thể... Khoảng cách từ đỉnh tai tới đỉnh đầu bằng khoảng cách từ đáy cằm tới hốc mắt và cũng bằng khoảng cách từ góc cằm tới góc quai hàm... Xương hõm má nằm giữa đỉnh mũi và đỉnh xương hàm... Ngón chân cái bằng một phần sáu bàn chân khi đo từ mặt bên... Chiều dài từ khớp vai nọ sang khớp vai kia bằng hai lần chiều dài khuôn mặt... Khoảng cách từ rốn tới cơ quan sinh dục bằng chiều dài khuôn mặt.[15]

[15] Notebooks/J. P. Richter, 308–59; Zöllner, 2:108.

Tôi rất muốn trích dẫn dài thêm nữa, bởi thành quả vĩ đại, cùng ý chí luôn thôi thúc của con người được thể hiện qua đó thực quá hiển nhiên, không chỉ trong từng phép đo mà còn ở quá trình tích lũy chúng không ngừng nghỉ, ông cứ đi mãi đi mãi không dừng bước. Chỉ riêng một cột dữ liệu đã có ít nhất tám mươi số đo và tỷ lệ khác nhau. Nó khiến ta sững sờ và choáng ngợp. Hãy thử hình dung Leonardo trong xưởng của ông, với thước dây cùng một đội ngũ trợ lý vây quanh đang cần mẫn ghi lại số đo từng bộ phận trên cơ thể người mẫu. Những say sưa đến ám ảnh như thế có lẽ chính là thành phần cần thiết để làm nên một thiên tài.

Leonardo không chỉ hài lòng với việc đo đạc từng chiều cạnh của mọi bộ phận trên cơ thể người, ông còn cảm thấy buộc phải ghi lại những gì xảy ra khi từng bộ phận đó chuyển động. Chuyện gì xảy ra với hình dạng tương đối của một bộ phận trên cơ thể người khi anh ta chuyển động một khớp xương hay xoay vặn thân mình? "Quan sát xem vị trí của vai thay đổi như thế nào khi cánh tay nâng lên hạ xuống, dang ra và thu lại, đẩy về phía

trước và sau, xoay tròn hay bất kỳ vận động nào khác," ông tự dặn mình trong sổ tay. "Và làm tương tự với cổ, tay, bàn chân và ngực."

Chúng ta có thể mường tượng ra cảnh Leonardo ở trong xưởng, yêu cầu người mẫu của mình xoay, hạ thấp người, ngồi hay nằm. "Khi gập cánh tay, phần bắp thịt sẽ dồn lại còn hai phần ba chiều dài của nó khi duỗi thẳng." "Khi quỳ xuống, chiều cao của con người giảm đi một phần tư... Khi nâng gót chân lên, gân và mắt cá chân tiến sát lại gần nhau một khoảng bằng chiều rộng một ngón tay... Khi một người ngồi xuống, khoảng cách từ chỗ ngồi đến đỉnh đầu bằng một nửa chiều dài cơ thể cộng thêm độ dày và độ dài của hai tinh hoàn."[16]

[16] Notebooks/J. P. Richter, 348–59.

Cộng thêm độ dày và độ dài của hai tinh hoàn? Một lần nữa ta lại có dịp dừng lại và ngưỡng vọng. Tại sao ông lại bị ám ảnh tới vậy? Tại sao lại cần nhiều thông tin đến thế? Ít nhất là trong giai đoạn đầu, chúng có thể đã giúp ông vẽ người hoặc ngựa trong vô vàn tư thế và chuyển động khác nhau. Nhưng còn một thứ lớn lao hơn nhiều. Leonardo đã đặt ra cho chính mình thử thách khó khăn nhất đối với trí tuệ con người: Hiểu biết đầy đủ về kích thước của cơ thể người và xem chúng hòa hợp với vũ trụ như thế nào. Trong sổ tay của mình, ông tuyên bố ý định sẽ tìm hiểu cặn kẽ thứ mà ông gọi là "universale misura del huomo," kích thước tổng quát của con người.[17] Đó cũng là đòi hỏi làm nên sứ mệnh của cả cuộc đời Leonardo, sứ mệnh gắn liền sáng tạo nghệ thuật với nghiên cứu khoa học.

[17] Notebooks/J. P. Richter, preface to ch. 7.

CHƯƠNG 15

ĐỨC MẸ ĐỒNG TRINH TRONG HANG ĐÁ

ĐƠN ĐẶT HÀNG

Năm 1482 khi lần đầu đặt chân tới Milan, Leonardo từng nuôi hy vọng sẽ được làm việc trong vai trò của một kỹ sư quân sự và xây dựng, như ông từng đề xuất trong bức thư gửi tới người nắm quyền cai trị Milan khi ấy, Ludovico Sforza. Giấc mộng đó đã không trở thành hiện thực. Trong suốt mười năm đầu tiên, công việc chủ yếu của ông tại triều đình Sforza là dàn dựng các buổi biểu diễn, sau đó là đúc một bức tượng chiến mã buộc phải bỏ dở dang và làm cố vấn cho các thiết kế nhà thờ. Thế nhưng tài năng xuất chúng của Leonardo vẫn luôn biểu lộ đầy đủ nhất thông qua hội họa, như khi ông còn ở Florence và đến cả những năm tháng cuối đời.

Trong những năm đầu ở Milan, trước khi được ban cho tư gia tại Corte Vecchia, có thể Leonardo đã mở chung xưởng với một trong những nghệ sĩ vẽ tranh chân dung được Ludovico mến chuộng là Ambrogio de Predis, cùng những người anh em dượng của ông ta, Evangelista và Cristoforo, trong đó Cristoforo là một người câm điếc. Leonardo có ghi lại rằng quan sát cách người điếc giao tiếp là một cách hay để nghiên cứu mối quan hệ giữa cử chỉ và suy nghĩ của con người: “Hãy để những ngón tay cử động phù hợp với những gì chúng ta chủ định nghĩ hay nói, có thể rèn luyện cách diễn đạt này nhờ bắt chước người điếc, những người luôn cố diễn tả cảm nghĩ của mình bằng chuyển động của bàn tay, mắt, lông mày, và cả cơ thể.”[1]

[1] Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 165.

Ngay sau khi Leonardo bắt đầu làm việc cùng anh em nhà de Predis, họ đã nhận được một đơn đặt hàng của Hội Ái hữu Vô nhiễm, một nhóm tín đồ thế tục giàu có, yêu cầu họ trang trí phía sau nhà thờ dòng thánh Francisco mà hội đó đang lấy làm nơi cầu nguyện. Nhiệm vụ của Leonardo là vẽ bức họa ở vị trí trung tâm, đi kèm với những chỉ dẫn rất rõ ràng: khắc họa hình ảnh Đức Mẹ đồng trinh Maria (“Váy của bà bằng vải nền đỏ thẫm thêu kim tuyến vàng, chất liệu sơn dầu, phủ ngoài bằng loại sơn bóng tốt”)

còn hài nhi Jesus thì được bao quanh bởi “các thiên thần vẽ bằng sơn dầu để làm nên vẻ đẹp hoàn hảo, đi cùng là hai nhà tiên tri.” Phớt lờ những chỉ dẫn này, Leonardo quyết định vẽ Đức Mẹ đồng trinh Maria, hài nhi Jesus, thánh John Tẩy giả khi còn bé, một thiên thần và không có nhà tiên tri nào cả. Cảnh tượng mà ông chọn được trích từ Kinh Ngụy tác* và các câu chuyện thời Trung cổ kể về sự kiện Thánh gia gặp gỡ John trên đường tới Ai Cập khi họ chạy trốn khỏi Bethlehem nơi vua Herod vừa ra lệnh Tàn sát các hài nhi vô tội.

* Nguyên văn: Apocrypha; chỉ các câu chuyện Kinh Thánh của các tác giả vô danh hoặc có nguồn gốc đáng ngờ.

Cuối cùng, Leonardo đã cho ra đời hai tác phẩm tương tự nhau mà ngày nay chúng ta vẫn thường gọi là **Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá***. Rất nhiều học giả đã đưa ra các quan điểm khác nhau về thời gian cũng như câu chuyện đằng sau các bức họa này. Cách giải thích thuyết phục nhất, theo tôi, là phiên bản đầu tiên được hoàn thành vào những năm 1480, nhưng đã làm nảy sinh bất đồng về giá cả với Hội Ái hữu nên đã được bán hoặc gửi đi nơi khác; hiện giờ nó được lưu giữ tại Bảo tàng Louvre. Sau đó Leonardo đã góp phần vẽ một phiên bản khác thay thế, lần này là với sự cộng tác của Ambrogio de Predis và xưởng của ông ta, công việc hoàn thành vào khoảng năm 1508 và phiên bản này hiện đang nằm tại Bảo tàng Quốc gia London.[2]

* Virgin of the Rocks, hiện một bức được trưng bày tại Bảo tàng Louvre - Paris, Pháp và một bức tại Bảo tàng Quốc gia London, Anh.

[2] Mô tả của tôi phù hợp với các nguồn sau đây: Martin Kemp, “Beyond Compare,” Artforum International 50.5 (tháng Một [2012], 68; Zöllner, 1:223; W S. Cannell, “The Virgin of the Rocks: A Reconsideration of the Documents and a New Interpretation,” Gazette des Beaux-Arts 47 (1984), 99; Syson, 63, 161, 170; Larry Keith, Ashok Roy, và những người khác, “Leonardo da Vinci’s Virgin of the Rocks: Treatment, Technique and Display,” National Galler (London) Technical Bulletin 32 (2011); Marani, 137; các tài liệu trên trang web của Bảo tàng Louvre và Phòng trưng bày Quốc gia (London); phỏng vấn cá nhân với Vincent Delieuvin. Về quan điểm trái chiều, cho rằng phiên bản Lodon được vẽ trước, xin xem Tamsyn Taylor, “A Different Opinion,” Leonardo da Vinci and “the Virgin of the Rocks,” 8 tháng Mười một, 2011, http://leonardovirginoftherocks.blogspot.com/. Về một giả thuyết khác về thời điểm ra đời của từng bức tranh, xin xem Charles Hope, “The Wrong Leonardo?,” New York Review of Books, 9 tháng Hai, 2012. Sau khi lượt qua tất cả những gì đã biết về đơn đặt hàng cùng những tranh chấp pháp lý, Hope cho rằng, “Điều này cho thấy vấn đề thực sự nằm ở chỗ khác, khi các nhà bảo trợ nói rằng bức tranh chưa được hoàn thành, họ muốn nói nó chưa được hoàn thành theo các điều khoản của hợp đồng. Thay vì vẽ Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với các thiên thần như được yêu cầu, bức tranh lại thể hiện Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với một thiên thần và Thánh John.” Ông dám chắc rằng, “Vì thế người ta đã cho rằng phiên bản Paris đã bị dỡ khỏi nhà thờ, có lẽ là trong những năm 1490 và phiên bản London là bức tranh thay thế. Nhưng các tài liệu lại loại bỏ khả năng này. Chúng cho thấy rõ không thể có bất kỳ nghi ngờ hợp lý nào bức tranh đã được đặt hàng vẽ vào năm 1483 và vẫn còn được treo tại nhà thờ vào năm 1508. Nếu các nhà bảo trợ vẫn

treo bức tranh trước thời gian này, các họa sĩ hẳn là đã không có nghĩa vụ theo hợp đồng là phải cung cấp một phiên bản mới và cũng không có khoản thanh toán nào được chi trả cho họ để vẽ phiên bản mới đó. Tương tự, các tài liệu cũng chỉ ra các nhà bảo trợ đã không trả lại bức tranh cho Leonardo. Để vẽ phiên bản thứ hai, ông cần phải được tiếp cận với bức tranh gốc và nó không được cung cấp cho ông trước năm 1508. Vì thế, một bức tranh, rõ ràng là bức ở Louvre, đã được giao trong khoảng thời gian từ năm 1483 tới năm 1490 và phiên bản London không thể được vẽ trước năm 1508 được."

Hội Ái hữu muốn có một bức tranh ca ngợi sự Vô nhiễm nguyên tội, một tín điều của các nhà tu dòng Francisco, nhấn mạnh Đức Mẹ đồng trinh Maria không hề mắc phải tội lỗi nguyên thủy của loài người.[3] Một vài hình tượng trong các bức **Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá** đã thể hiện ý tưởng này, đáng chú ý nhất chính là khung cảnh: trên nền một hang động hùng vĩ cằn khô bỗng mọc lên đám cỏ hoa và bốn thánh thể. Chúng ta có cảm giác như đang nhìn thấu vào trong lòng Trái Đất. Các nhân vật phía trước hang đá được tắm trong ánh sáng ấm áp, nhưng bóng tối ở bên trong thì sâu thẳm đến ghê sợ. Nó gợi nhắc chúng ta về ký ức của Leonardo khi đi ngang qua miệng cái hang bí ẩn trong một chuyến bộ hành.

[3] Regina Stefaniak, "On Looking into the Abyss: Leonardo's Virgin of the Rocks," Journal ofArt History 66.1 (1997), 1.

Tuy nhiên, cảnh tượng đó đối với Hội Ái hữu Vô nhiễm lại không đủ sức gợi nhắc về tín điều của họ. Mặc dù Đức Mẹ đồng trinh Maria là nhân vật ở trung tâm, nội dung bức tranh lại xoay quanh thánh John Tẩy giả, vị thánh chủ của thành Florence đồng thời cũng là một trong những nhân vật chủ đề yêu thích của Leonardo. Ấn tượng về điều này đặc biệt rõ nét trong phiên bản đầu tiên (Bảo tàng Louvre), trong đó thiên thần đang chỉ tay vào John, có lẽ đó cũng chính là nguyên nhân dẫn đến những tranh cãi giữa Leonardo và Hội Ái hữu.

PHIÊN BẢN ĐẦU TIÊN (BẢO TÀNG LOUVRE)

Leonardo là bậc thầy kể chuyện và truyền tải ấn tượng mạnh mẽ về chuyển động qua tranh, và cũng giống như rất nhiều tác phẩm khác của ông mà khởi đầu là bức Sự sùng kính của các hiền sĩ, Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá là một câu chuyện kể. Trong phiên bản đầu tiên, thiên thần với dung mạo lưỡng tính cùng mái tóc xoăn mở đầu câu chuyện bằng ánh mắt hướng thẳng từ trong tranh ra bên ngoài, gặp ánh mắt của người xem, nở nụ cười bí ẩn và chỉ tay để hướng họ tới con trẻ John. Về phía mình, John đang quỳ gối, chắp tay thể hiện sự tôn kính trước hài nhi Jesus, đến lượt

mình, Jesus đáp trả cử chỉ đó bằng cách ra dấu ban phước lành. Đức Mẹ đồng trinh Maria, cả người đang xoay nghiêng trong tư thế chuyển động, nhìn xuống John và ân cần ôm lấy vai đứa trẻ trong khi vươn bàn tay còn lại về phía Jesus. Và khi kết thúc một vòng quay theo chiều kim đồng hồ qua toàn bộ khung cảnh, mắt chúng ta nhận thấy bàn tay trái của thiên thần đang ôm lấy Jesus khi hài nhi ngồi trên mép cái hồ nhỏ, tay chạm vào gờ đá. Nhìn lại toàn cảnh, bức tranh trở thành bản hòa ca của những cử chỉ nơi bàn tay nối tiếp nhau mà sau này sẽ xuất hiện trở lại trong kiệt tác Bữa tối cuối cùng.

Ngón tay trỏ của thiên thần là điểm khác biệt cơ bản nhất của phiên bản thứ nhất so với phiên bản thứ hai. Nhờ có công nghệ hiện đại, chúng ta biết rằng Leonardo đã vật lộn với chi tiết này như thế nào. Năm 2009, các kỹ thuật viên của Bảo tàng Louvre đã sử dụng một kỹ thuật chụp ảnh hồng ngoại tiên tiến để chụp lại bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá mà Bảo tàng đang lưu giữ, kết quả là một hình phác thảo ở bên dưới mà Leonardo đã dùng để hoàn thiện bức tranh. Nó cho thấy, khi bắt đầu, ông không định vẽ thiên thần đang chỉ tay về phía John. Cử chỉ đó được thêm vào sau khi phần hang đá ở hậu cảnh đã được vẽ xong.[4] Có lẽ là dưới áp lực của những người bảo trợ, đã có tới hai lần Leonardo tự mâu thuẫn với chính mình. Chi tiết chỉ tay không có trong hình vẽ phác ban đầu, xuất hiện trong phiên bản thứ nhất nhưng đến phiên bản thứ hai thì lại biến mất.

[4] Larry Keith, “In Pursuit of Perfection,” trong Syson, 64; Syson, I62n; Claire Farago, “A Conference on Leonardo da Vinci’s Technical Practice,” Leonardo da Vinci Society Newsletter, no. 38 (May 2012); Vincent Delieuvin và những người khác, “The Paris Virgin of the Rocks; A New Approach Based on Scientific Analysis,” trong, Leonardo da Vinci’s Technical Practice, Michel Menu biên tập (Hermann, 2014), ch. 9.

Sự lưỡng lự của ông là hoàn toàn dễ hiểu. Điệu bộ chỉ tay khá gượng gạo và Leonardo dường như đã cảm nhận được điều đó khi ông vẽ phiên bản thứ hai. Ngón tay gầy guộc của thiên thần cũng đột ngột làm đứt đoạn kết nối giữa bàn tay đang vươn ra của Maria với phần đầu của Jesus. Chuỗi cử chỉ liên tiếp của những bàn tay vì thế lại trở thành bản hỗn xướng của những dáng điệu tranh đua.[5]

[5] Michael Thomas Jahosky, “Some Marvelous Thing: Leonardo, Caterina, and the Madonna of the Rocks” Luận văn thạc sĩ, University of South Florida, 2010; Julian Bell, “Leonardo in London,” Times Literary Supplement, 23 tháng Mười một, 2011.

Cứu vớt dòng chảy của câu chuyện là những mảng sáng liên tục, trả lại sự thống nhất cho bức tranh. Trong kiệt tác này, Leonardo đã đưa nghệ thuật lên một kỷ nguyên mới trong đó các mảng sáng và tối hòa quyện vào nhau để tạo ra một dòng chảy đầy sức mạnh.



Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá (phiên bản đầu tiên, Louvre)

Từ khi còn ở Florence, Leonardo đã bắt đầu chuyển dần từ sử dụng chất liệu chính là màu keo sang sử dụng ngày càng nhiều hơn chất liệu sơn dầu, đã trở nên thịnh hành tại Hà Lan. Ở Milan, ông đã hoàn thiện kỹ thuật sử dụng chất liệu này. Khả năng quét từng lớp màu mỏng trong mờ đã giúp ông tạo bóng và nhẹ nhàng làm nhòa đi những đường viền, đặc điểm nổi bật trong kỹ thuật sáng tối và phủ mờ đã trở thành dấu ấn của Leonardo. Nó cũng cho phép ông tạo ra các sắc độ sáng khác nhau của màu. Ánh sáng lọt qua các lớp sơn và phản chiếu trở lại từ lớp lót nền, khiến ánh sáng như thể tỏa ra từ chính các nhân vật và cảnh sắc trong tranh.[6]

[6] Bramly, 106; Capra Science, 46.

Hầu hết các họa sĩ trước Leonardo đều tách biệt các vùng sáng với các vùng tối trong tranh bằng cách thêm chất màu trắng khi pha màu. Nhưng Leonardo biết rằng ánh sáng không chỉ làm cho một mảng màu sáng lên; nó còn làm nổi bật sắc thái và chiều sâu của màu đó. Hãy nhìn vào những chỗ được ánh sáng mặt trời chiếu vào trên chiếc áo choàng đỏ của thiên thần và chiếc áo dài xanh cùng nếp gấp màu vàng của Maria, ở đó màu trở nên thẫm hơn còn tông sắc thì đậm hơn. Trong các ghi chú về lý thuyết hội họa của mình, Leonardo giải thích, “Vì chất lượng của màu được thể hiện nhờ ánh sáng, nên khi có nhiều ánh sáng hơn ta cũng sẽ thấy rõ hơn sắc độ của màu.”[7]

[7] Kemp Marvellous, 75; Codex Urb., 67v; Edward J. Olszewski, “How Leonardo Invented Sfumato,” Notes in the History of Art 31.1 (Fall 2011), 4-9.

Phiên bản đầu tiên của bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá là ví dụ sinh động cho thấy Leonardo đã tận dụng triệt để tri thức khoa học để phục vụ nghệ thuật. Chủ đề của bức tranh là Đức Mẹ đồng trinh Maria và cả cái hang đá nữa. Như Ann Pizzorusso đã chỉ ra trong nghiên cứu của bà mang tên “Địa chất học của Leonardo,” các chi tiết của cái hang đá “được khắc họa với độ chính xác đến mức kinh ngạc về mặt địa chất.”[8]

[8] Ann Pizzorusso, “Leonardo’s Geology: The Authenticity of the Virgin of the Rocks” Leonardo 29.3 (Fall 1996). Xin xem thêm Ann Pizzorusso, Tweeting Da Vinci (Da Vinci Press, 2014); Bas den Hond, “Science Offers New Clues about Paintings by Munch and da Vinci,” Eos 98 (April 2017).

Phần lớn các thành hệ đều là sa thạch phong hóa, một loại đá trầm tích. Nhưng ngay phía trên đầu Đức Mẹ đồng trinh, và cả ở phía trên cùng bên phải bức tranh lại là những lớp đá sắc cạnh nhô ra, hiển hiện trong ánh

sáng mờ ảo. Chúng là điaba, một loại đá macma xâm nhập hình thành từ dung nham núi lửa đã đông nguội. Ngay cả những vết nứt dọc hình thành trong quá trình đông nguội cũng được khắc họa một cách chính xác. Đến những khe vỉa giữa lớp đá trầm tích và lớp đá xâm nhập, chạy ngang ngay trên đầu Đức Mẹ đồng trinh cũng vậy. Đây không chỉ đơn thuần là những ghi nhận trung thực một quang cảnh mà Leonardo từng nhìn thấy trong thiên nhiên. Cái hang đá rõ ràng là sản phẩm của trí tưởng tượng thuần túy, không phải một địa điểm có thực mà ông đã từng tới thăm. Cần phải có hiểu biết sâu sắc về địa chất mới có thể làm nên một cảnh tượng vừa quá hoang đường vừa quá thực đến như vậy.

Đúng như ngoài tự nhiên, cây cối trong tranh được đặt ở đúng chỗ mà nó có thể mọc lên, chỉ ở những khu vực đá trầm tích đã đủ phong hóa để rễ cây có thể bám vào, cả ở trên đỉnh và nền của cái hang, nhưng không phải ở những lớp đá macma cứng. Các loài cây được lựa chọn phù hợp về mặt thực vật học và còn rất khớp với thời gian sinh trưởng: ông vẽ những loài cây chỉ có thể được tìm thấy ở những hang đá ẩm ướt vào cùng mùa trong năm. Nhưng dù với những hạn chế đó, ông vẫn có thể chọn ra những loài cây mang tính biểu tượng và nghệ thuật, như William Emboden nhắc đến trong nghiên cứu của ông mang tên **Leonardo da Vinci nghiên cứu về cây cối và vườn tược**, "ông đưa chúng vào tranh vì ngôn ngữ biểu tượng mà chúng biểu hiện, nhưng vẫn cẩn thận khắc họa chúng hệt như trong thiên nhiên."[9]

[9] William Emboden, Leonardo da Vinci on Plants and Gardens (Timber Press, 1987), 1, 125.

Ví dụ, một bông hồng trắng thường được dùng làm biểu tượng cho sự thanh sạch của Chúa Jesus, nhưng loài hoa đó không mọc trong hang đá; bởi vậy, để thay thế, Leonardo đã vẽ dưới cánh tay đang giơ lên của hài nhi Jesus một cây hoa anh thảo (Primula vulgaris), được xem là biểu tượng của đức hạnh bởi ra hoa màu trắng. Xuất hiện mờ ảo phía trên bàn tay trái của Đức Mẹ đồng trinh là một thảm hoa **Galium verum**. "Loài cỏ sữa* theo truyền thống thường được dùng để lót máng gia súc mà chúng ta đã quen thuộc từ lâu," Emboden viết. Joseph đã dùng nó để lót ổ cho Maria và khi Jesus ra đời, những chiếc lá trắng trên đám cỏ biến thành vàng.

* Tên tiếng Anh: Our Lady's Bedstraw.

Bị ám ảnh bởi những đường nét cong và cuộn xoắn, đôi khi Leonardo còn thay đổi đôi chút các chi tiết cây lá cho phù hợp với sở thích nghệ thuật của mình. Ví dụ, ở phía dưới cùng bên trái bức tranh là một cây hoa diên vĩ vàng (Iris pseudoacorus) với những cành lá giống hình thanh kiếm nhưng lại không vươn thẳng mà hơi uốn cong thành một mẫu hình xoắn ốc, xoay vặn với dụng ý phản chiếu chuyển động xoay người tinh tế của Thánh John và Maria.

Đến khi phiên bản đầu tiên được hoàn tất vào năm 1485, Leonardo và các cộng sự đã nhận được các khoản thanh toán với tổng giá trị khoảng 800 lire. Nhưng những tranh luận cứ kéo dài mãi khi các họa sĩ khăng khăng cho rằng mình đã phải chi dùng nhiều hơn số tiền đó để mua nguyên liệu, đặc biệt là cho các chi tiết mạ vàng và tác phẩm của họ đáng giá hơn thế nhiều. Hội Ái hữu do dự không đồng tình và có lẽ bức tranh cũng chưa bao giờ được treo tại nhà thờ của họ. Thay vào đó, hoặc là nó đã được bán cho một khách hàng khác, có thể là vua Pháp Louis XII, hoặc là Ludovico Sforza để làm quà cho đám cưới của cháu ông Bianca và Hoàng đế La Mã tương lai Maximilian I. Và đến nay thì nó đã tìm được nơi nương náu là Bảo tàng Louvre tại Paris.

PHIÊN BẢN THỨ HAI (LONDON)

Trong những năm 1490, Leonardo lại cộng tác với Ambrogi de Predis trong một phiên bản mới của tác phẩm Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá, theo yêu cầu của Hội Ái hữu Vô nhiễm, để thay thế tác phẩm đã không được giao cho họ. Theo các nghiên cứu kỹ thuật được thực hiện vào năm 2009, Leonardo bắt đầu phiên bản này bằng một hình vẽ phác thảo khác xa phiên bản đầu tiên. Nó ghi lại cảnh Đức Mẹ đồng trinh Maria đang quỳ gối trong tư thế sùng kính, một tay đặt lên ngang ngực. Nhưng sau đó, Leonardo đã đổi ý. Ông phủ lên hình vẽ phác đó một lớp sơn lót mới rồi vẽ một hình khác, rất giống với bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá trước kia, chỉ trừ một chi tiết là thiên thần không chỉ tay về phía John Tẩy giả nữa (giống như hình vẽ phác ban đầu của bức tranh đã hoàn thành).[10] Thêm nữa, thiên thần cũng không nhìn ra phía người xem nữa. Thay vào đó, ánh nhìn mơ màng ấy dường như lại đang lĩnh trọn toàn bộ cảnh tượng diễn ra trước mắt.

[10] Luke Syson and Rachel Billinge, “Leonardo da Vinci’s Use of Underdrawing in the ‘Virgin of the Rocks’ in the National Gallery and ‘St. Jerome’ in the Vatican,”Burlington Magazine 147 (July 2005), 450; Keith và những người khác, “Leonardo da Vinci’s Virgin of the Rocks”; Francesca Fiorani, “Reflections on Leonardo da Vinci Exhibitions in London and Paris,” trong Studiolo revue d’histoire de l’art de l’Académie de France à Rome (Somogy, 2013); Larry Keith, “In Pursuit of Perfection,” trong Syson, 64; Kemp, “Beyond Compare,” 68; “The Hidden Leonardo,” trang web Phòng trưng bày Quốc gia (London) https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/paintings-in-depth/the-hidden-leonardo.



Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá (phiên bản thứ hai, London)

Kết quả là, câu chuyện không còn lạc khỏi chủ đề yêu cầu nữa. Đức Mẹ đồng trinh Maria nổi bật hơn tất cả, trở thành trung tâm của sự chú ý. Mắt chúng ta sẽ bắt đầu từ gương mặt hiền từ của Đức Mẹ khi bà trìu mến nhìn John quỳ gối, một bàn tay vươn ra che chở cho đứa con trai, lần này không bị ngón tay của thiên thần xen vào nữa. Bức tranh trở thành câu chuyện về Đức Mẹ đồng trinh đang dõi theo cảnh tượng John quỳ gối và được Jesus ban phước.

Một khác biệt tinh tế nữa trong phiên bản này là, cái hang đá được kéo lại gần hơn, và ở phía trên cùng bức tranh, bầu trời hiện ra ít hơn. Ánh sáng vì thế không lan tỏa mà chiếu trực tiếp từ góc bên trái, soi rọi và làm nổi bật cả bốn nhân vật trong tranh. Nhờ đó mà cả tạo hình, sự uyển chuyển cùng cảm giác nổi ba chiều của các hình khối đều được cải thiện hơn rất nhiều. Trong khoảng thời gian xen giữa phiên bản thứ nhất và thứ hai, Leonardo đã tiến hành các nghiên cứu về ánh sáng và quang học, mà thành quả là khả năng sử dụng ánh sáng tài tình chưa từng có trong lịch sử nghệ thuật. “Trong số rất nhiều khác biệt và chọn lọc, đối lập với thứ ánh sáng ổn định, thậm chí phủ tràn trong phiên bản ở Louvre, đây là thứ ánh sáng của một kỷ nguyên mới,” nhà lịch sử nghệ thuật John Shearman viết.[11]

[11] John Shearman, “Leonardo’s Colour and Chiaroscuro,” Zeitschrift für Kunstgeschichte 25 (1962), 13.

Sáng tạo trong phiên bản thứ hai này rõ ràng là sản phẩm của Leonardo. Tuy nhiên, câu hỏi đặt ra là, trong suốt quãng thời gian ngót mười lăm năm kể từ khi bắt đầu đến lúc bức họa được hoàn thành, có bao nhiêu phần trong đó là do Leonardo thực hiện và bao nhiêu phần đã được giao cho Ambrogio và những người trợ lý trong xưởng.

Một chỉ dấu cho thấy Leonardo đã giao một phần tác phẩm cho những người khác là phần hoa lá không giống như phiên bản ban đầu. “Sự khác biệt hiển hiện ngay trước mắt chúng ta, bởi chúng đi ngược lại tất cả những gì Leonardo thường thể hiện trong các hình vẽ thực vật,” chuyên gia cây cảnh và kỹ thuật làm vườn John Grimshaw cho biết. “Chúng không giống như những bông hoa ngoài đời thực. Chúng là những kết hợp lạ lùng, giống như một bông hoa lâu đẩu* nửa thực nửa tưởng tượng.”[12]

* Tên khoa học: Aquilegia.

[12] Dalya Alberge, “The Daffodil Code: Doubts Revived over Leonardo’s Virgin of the Rocks in London,” The Guardian, 9 tháng Mười hai, 2014.

Ta cũng có thể nhận thấy những sai biệt tương tự về mặt địa chất. “Cách thể hiện những tảng đá trong bức tranh ở London thiếu tự nhiên, cứng nhắc và thô kệch,” Pizzorusso viết. “Những tảng đá ở tiền cảnh không được phân lớp khéo léo mà được đồng hóa toàn bộ, khiến chúng trông giống như là đá vôi hơn là sa thạch. Mà đá vôi xuất hiện ở vùng địa chất này thì không hợp lý chút nào”.[13]

[13] Pizzorusso, “Leonardo’s Geology,” 197. Tập hợp các ý kiến phản đối công bố của Phòng trưng bày Quốc gia, xin xem Michael Daley, “Could the Louvre’s ‘Virgin and St. Anne’ Provide the Proof That the (London) National Gallery’s ‘Virgin of the Rocks’ Is Not by Leonardo da Vinci?,” ArtWatch UK, 12 tháng Sáu, 2012.

Mãi đến năm 2010, Bảo tàng Quốc gia London vẫn công bố rằng, bức tranh họ đang sở hữu không phải do Leonardo vẽ chính. Nhưng sau một lần cọ rửa và phục chế kỹ càng, Luke Syson, người sau này trở thành giám tuyển của Bảo tàng và các chuyên gia khác lại tuyên bố, thực ra bức tranh chủ yếu do Leonardo vẽ. Syson thừa nhận có một số chi tiết cây lá và những tảng đá không chính xác so với thực tế, nhưng ông cho rằng, nó cho thấy phương pháp khắc họa thiên nhiên chín muồi và có phần “trừu tượng” hơn mà Leonardo đã bắt đầu theo đuổi trong những năm 1490: “Đây không còn là bức họa theo chủ nghĩa thiên nhiên thuần túy nữa. Leonardo đã kết hợp những thành phần ông cho là cần thiết (đôi khi chỉ đơn giản là những gì đẹp nhất) để vẽ nên các chi tiết – cây cối, phong cảnh, con người – khiến chúng thậm chí còn hoàn hảo hơn là tác phẩm của chính Tự nhiên.”[14]

[14] Syson, 36.

Đặc biệt, khi nghiên cứu bức tranh sau lần cọ rửa gần đây, phiên bản London thực sự thể hiện những đặc điểm tiêu biểu mà dường như chỉ có thể là dấu ấn của Leonardo. Với nhân vật thiên thần, những lọn tóc xoăn rực rỡ dường như đã trở thành đặc trưng rất riêng của ông, còn phần tay áo bằng vải trong lấp lánh ánh sáng mặt trời thì được tạo nên từ những lớp màu trong mờ tuyệt diệu, chỉ có được nhờ kỹ thuật quét từng lớp màu mỏng của Leonardo. “Bất kỳ ai ngắm nhìn bức tranh thật gần cũng không thể nghi ngờ gì về tác giả của những đường nét ở môi và cằm, và cả mái tóc vàng lượn sóng vô cùng nổi bật,” Kenneth Clark viết về nhân vật thiên thần.[15] Phần đầu của Đức Mẹ, cũng giống như ở nhân vật thiên thần, dấu

vết ngón tay Leonardo khi di màu vẫn còn hiển hiện. “Tất cả những hiệu ứng này chắc chắn nằm ngoài khả năng của Ambrogio, hay bất kỳ người học trò nào từng được biết tới của Leonardo,” Martin Kemp nhận định.[16]

[15] Clark, 204.

[16] Kemp Marvellous, 274.

Phiên bản thứ hai này của bức tranh, cũng giống như phiên bản đầu, lại vướng vào những tranh chấp liên quan đến giao kèo với Hội Ái hữu, và những đàm phán kéo dài lại càng cho chúng ta những bằng chứng rõ ràng cho thấy, cá nhân Leonardo đã tham gia vào quá trình hoàn thiện bức tranh. Đến thời điểm ông rời Milan vào năm 1499, nó vẫn được xem là còn dang dở và đến năm 1506, lại xuất hiện những tranh cãi về khoản thanh toán cuối cùng. Vậy là Leonardo lại một lần nữa quay trở lại với bức tranh để bổ sung thêm những nét vẽ sau cùng. Chỉ khi đó, nó mới được hoàn thiện, khi ấy ông và Ambrogio mới nhận được khoản thanh toán cuối cùng từ Hội Ái hữu.

LÀM VIỆC NHÓM

Những câu hỏi đặt ra về sự đóng góp của các đồng môn của Leonardo cho bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá lại làm nổi bật vai trò của sự cộng tác tại xưởng của ông. Chúng ta có xu hướng nghĩ về các nghệ sĩ như những người sáng tạo cô đơn, ẩn mình trong những căn phòng trên gác mái, chờ đợi cảm hứng ùa tới. Nhưng những trang nhật ký và cả quá trình đã dẫn dắt Leonardo tới bức vẽ **Người Vitruvius** đều cho chúng ta thấy rõ ràng, rất nhiều ý tưởng của ông xuất phát từ sự cộng tác và trao đổi. Kể từ những ngày tháng còn non dại trong xưởng nghệ thuật của Verrocchio, Leonardo đã biết đến niềm vui cùng những lợi thế khi làm việc nhóm. Theo Larry Keith, người phụ trách dự án phục chế bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá của Bảo tàng Quốc gia London, “Nhu cầu nhanh chóng lập một xưởng nghệ thuật để sản xuất tranh, tượng, các chương trình biểu diễn cùng các hoạt động khác của Leonardo cũng có nghĩa là, ông sẽ hợp tác chặt chẽ với những họa sĩ tiếng tăm của Milan đồng thời đào tạo các học trò của riêng mình.”[17]

[17] Keith, “In Pursuit of Perfection,” trong Syson, 64

Để kiếm tiền, đôi khi Leonardo giúp các học trò vẽ tranh giống như một dây chuyền sản xuất hàng loạt, hệt như những gì vẫn diễn ra trước kia tại xưởng của Verrocchio. “Các thiết kế được chuyển từ thầy sang trò, sử dụng kỹ thuật cắt dán các bản phác họa và hình mẫu,” Syson giải thích.[18]

[18] Christine Lin, “Inside Leonardo Da Vinci’s Collaborative Workshop,” Epoch Times, 31 tháng Ba, 2015; Luke Syson, “Leonardo da Vinci: Singular and Plural,” bài giảng, Bảo tàng Metropolitan, New York, 6 tháng Ba, 2013; phỏng vấn của tác giả với Syson.

Leonardo sẽ sáng tác các tác phẩm hay các hình mẫu, các bản vẽ nghiên cứu hay phác thảo. Sau đó các học trò của ông sẽ sao chép lại chúng bằng kỹ thuật đơm lỗ trên bản gốc rồi cùng nhau hoàn thiện các phiên bản mới, thường là với ít nhiều can thiệp và sửa chữa của Leonardo. Các biến thể đôi khi rất đa dạng, và ngay trong từng sản phẩm cũng có thể có sự pha trộn của nhiều phong cách khác nhau. Một vị khách viếng thăm xưởng của Leonardo đã mô tả lại cảnh “hai học trò của ông đang vẽ một vài bức chân dung, còn ông thì thi thoảng đi một vài nét bút.”[19]

[19] Clark, 171; Fra Pietro da Novellara to Isabella d’Este, 3 tháng Tư, 1501.

Các thợ học việc và học trò của Leonardo không chỉ sao chép các thiết kế của ông. Một triển lãm tại Bảo tàng Louvre năm 2012 trưng bày các bức tranh mà các học trò và trợ lý tại xưởng đã vẽ lại các tác phẩm nổi tiếng của ông. Rất nhiều trong số đó là các biến thể được vẽ song song với bản gốc, cho thấy ông và các đồng môn đã cùng nhau khám phá những phương pháp khác nhau cho tác phẩm sắp chào đời. Trong khi Leonardo vẽ bản chính, rất nhiều phiên bản khác cũng đồng thời được thực hiện dưới sự giám sát của ông.[20]

[20] Fiorani, “Reflections on Leonardo da Vinci Exhibitions in London and Paris”; Delieuvin.

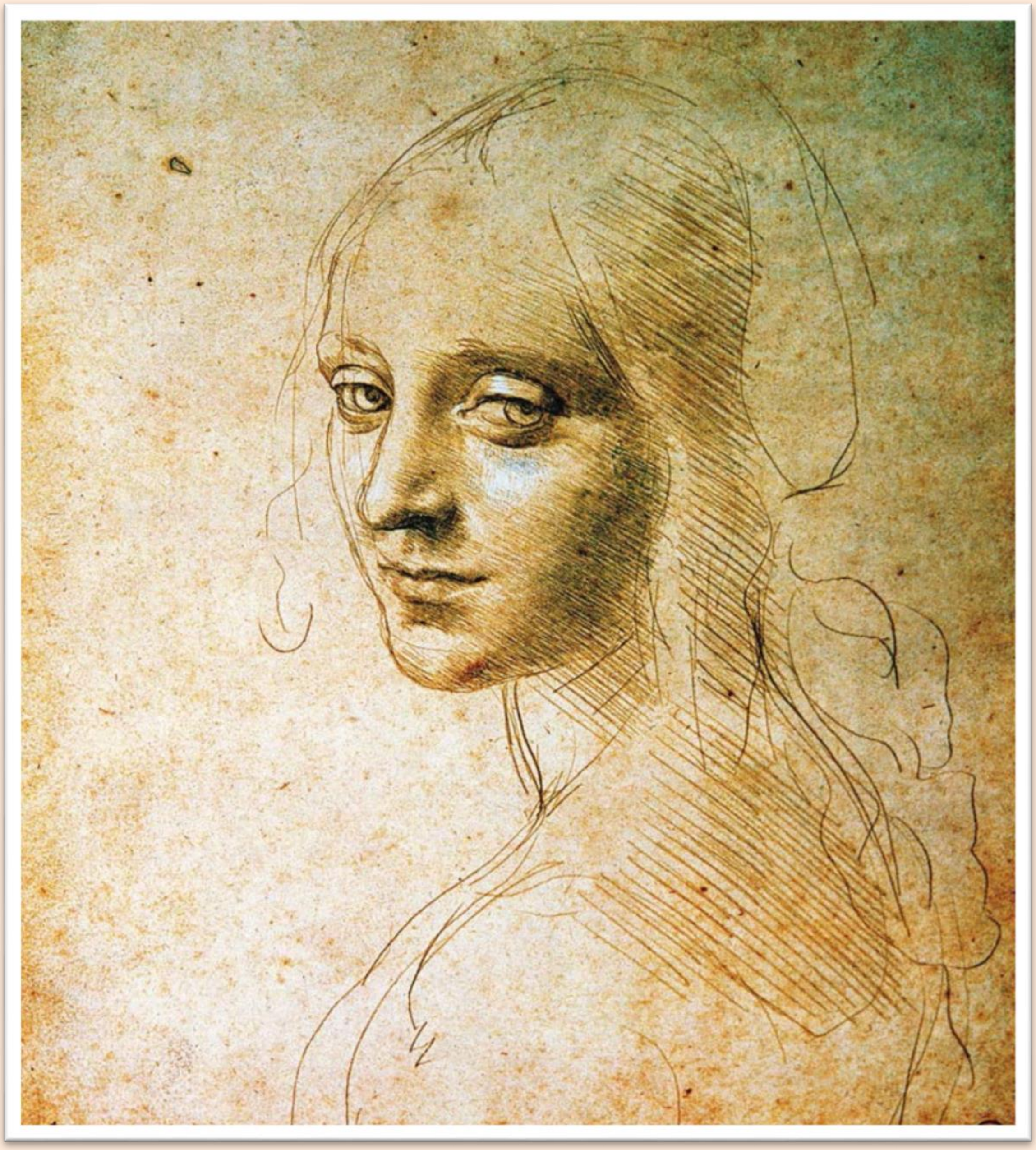
CÁI ĐẦU CỦA NGƯỜI PHỤ NỮ TRẺ

Tùy thuộc vào các câu chuyện tôn giáo khác nhau, thiên thần trong bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá có thể là Gabriel hoặc Uriel. (Trên trang web của Bảo tàng Louvre, nhân vật thiên thần được xem là Gabriel, trong khi phần mô tả ngay bên cạnh bức tranh tại Bảo tàng lại gọi đó là Uriel, chứng tỏ không có sự đồng thuận ngay trong nội bộ bảo tàng.) Dù thế nào, thể hiện của Leonardo cũng quá nữ tính đến nỗi một vài nhà phê bình nghệ thuật đã cho rằng thiên thần đó là nữ.[21]

[21] Jonathan Jones, “The Virgin of the Rocks: Da Vinci decoded,” The Guardian, 13 tháng Bảy, 2010.

Thiên thần, giống như nhân vật mà ông vẽ cho bức **Lễ rửa tội Chúa** của Verrocchio, là một ví dụ cho thấy thiên hướng linh hoạt về giới tính của Leonardo. Một vài nhà phê bình thế kỷ XIX còn xem đó như một dấu hiệu của xu hướng tình dục đồng giới của ông, đặc biệt là khi vị trí và ánh mắt hướng ra ngoài lại càng khiến cho nhân vật thiên thần quyến rũ đến xao lòng, dường như là hình ảnh của chính tác giả.[22]

[22] Andrew Graham-Dixon, “The Mystery of Leonardo’s Two Madonnas,” The Telegraph (London), 23 tháng Mười, 2011.



Hình nghiên cứu cho bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá

Tính chất lưỡng tính của nhân vật càng nổi bật hơn khi so sánh với một hình vẽ vẫn được cho là hình nghiên cứu của nhân vật này, một bức vẽ của Leonardo có tên gọi **Cái đầu của một phụ nữ trẻ**.[23] Những đặc điểm trên gương mặt người phụ nữ trẻ rất giống với những đặc điểm của Uriel/Gabriel.

[23] Bức vẽ gần như hoàn toàn giống với thiên thần trong tranh ở phần lớn các chi tiết và nó được hầu hết các nhà phê bình cho là một hình nghiên cứu. Nhưng trong cuốn Master Draftsman, có một bài luận (Carlo Pedretti, 96) gọi nó là một hình nghiên cứu và một bài luận khác (Pietro Marani, trang 160) thì lại cho rằng nó không phải.

Bức vẽ đẹp đến mê hồn khi thể hiện đầy đủ nhất tài năng vẽ phác họa của Leonardo. Chỉ bằng vài đường nét đơn sơ cùng những nét bút xuất thần, dứt khoát và chính xác, ông đã có thể tạo nên một bản phác thảo với vẻ đẹp vô song. Từ ánh nhìn đầu tiên, nó sẽ làm ta say đắm, rồi sau đó, vẻ giản dị bề ngoài sẽ lại một lần nữa cuốn ta vào một hành trình khám phá lâu dài và sâu sắc. Nhà nghiên cứu tiên phong về lịch sử nghệ thuật Phục hưng Bernard Berenson gọi đây là “một trong những thành tựu đỉnh cao của nghệ thuật phác họa,” còn người học trò của ông, Kenneth Clark, thì tuyên bố “đây là một trong những hình vẽ phác thảo đẹp nhất thế giới, tôi dám khẳng định điều đó.”[24]

[24] Clark, 94.

Đôi khi Leonardo sử dụng mực hoặc phấn trong các bức vẽ của mình, nhưng ở đây ông lại dùng bút ngòi bạc để khắc nét lên một tờ giấy mà ông đã phủ bằng chất màu nhạt. Những vết lõm vẫn còn có thể nhìn thấy rõ. Còn với các mảng sáng, ví dụ như gò má bên trái, ông dùng màu bột trắng hoặc màu nước.

Bức vẽ là ví dụ tinh tế về kỹ thuật dùng nét gạch để tạo bóng và kết cấu bề mặt, nét gạch song song thanh và sát nhau ở một số chỗ (phần bóng trên má trái) rồi lại đậm và thưa ở các chỗ khác (phần sau vai). Chỉ với vài nét bút đơn giản, những mảng gạch bóng đa dạng ấy đã tạo ra những mảng bóng nhạt dần một cách kỳ ảo cùng những đường viền mơ hồ nhòa nhạt. Hãy nhìn vào phần mũi và chiêm ngưỡng các nét gạch đã tạo nên phần hốc mũi bên trái. Sau đó hãy nhìn những đường nét lớn dần tạo nên đường viền và bóng của má trái. Hai đường đậm tạo nên cái cổ và ba nét phác tạo nên đường viền cổ phía trước trông có vẻ như vội vàng, nhưng chúng cũng đồng thời tạo ấn tượng tài tình về chuyển động. Đường cong

tự nhiên ở bên trái và bên phải mái đầu trông có vẻ như mang phong cách hiện đại, nhưng thực ra chúng hé lộ dòng chảy tư duy của Leonardo khi nó truyền qua ngòi bút. Những đường nét mơ hồ đổ xuống phía sau cổ, gợi nhắc về những đường cong đặc trưng mà ông sẽ làm hiện lên trên trang giấy.

Và cả đôi mắt mà Leonardo đã khiến chúng trở nên sống động một cách kỳ diệu. Mắt bên phải có con ngươi tròn và ánh nhìn mãnh liệt, nhưng mi mắt trái lại nặng, hạ xuống phủ qua con ngươi, như thể chủ nhân của nó đang mơ màng ở một chốn xa. Giống như thiên thần trong bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá ở Louvre, nàng nhìn ra ngoài về phía chúng ta ngay cả khi mắt trái dường như thẫn thờ xa vắng. Khi ta tiến gần rồi bước ra xa, con mắt ấy sẽ vẫn dõi theo. Nàng hút ta vào sâu thẳm ánh nhìn.

CHƯƠNG 16

NHỮNG BỨC CHÂN DUNG Ở MILAN

CHÂN DUNG NGƯỜI NHẠC SĨ*

* Portrait of a Musician, Thư viện Ambrosiana, Milan, Ý.

Trong số rất nhiều tình tiết gây tò mò về Leonardo là những bí ẩn xoay quanh các tác phẩm của ông. Hãy lấy một ví dụ là bức Chân dung người nhạc sĩ, ra đời vào khoảng giữa thập niên 1480. Là bức chân dung duy nhất từng được biết tới của Leonardo, có nhân vật chính là một người đàn ông, hiện không còn bất kỳ ghi chép hay tài liệu đương thời nào đề cập đến tác phẩm này. Không rõ nhân vật trong tranh là ai và liệu có phải bức tranh được ai đó đặt hàng, hay có bao giờ được trao trả cho chủ nhân hay không. Thậm chí, chúng ta cũng không thể hoàn toàn chắc chắn Leonardo đã vẽ toàn bộ bức tranh. Và cũng hệt như rất nhiều tác phẩm khác của ông, nó vẫn còn dang dở, dù chẳng ai biết được nguyên do vì đâu.

Được vẽ trên nền một vóc bằng gỗ cây óc chó, vật liệu khi ấy Leonardo đã bắt đầu ưa thích, bức tranh là chân dung của một người đàn ông trẻ tuổi với mái tóc xoăn cuộn chặt (chẳng lấy gì làm ngạc nhiên), trong tư thế xoay nghiêng góc ba phần tư khuôn mặt, tay cầm một bản nhạc đang gấp lại. Phần thân người, chiếc áo gi lê nâu và bàn tay vẫn còn dang dở. Ngay cả nhiều phần trên khuôn mặt dường như cũng thiếu một vài lớp màu ở ngoài cùng như Leonardo vẫn thường làm. Không giống như những tác phẩm khác của ông, thân hình nhân vật xoay nghiêng theo hướng cùng chiều với ánh mắt, không gây chút cảm giác nào về chuyển động.

Sự cứng nhắc là một lý do khiến cho vài học giả từng đặt câu hỏi liệu có thật là chính Leonardo đã vẽ bức tranh này. Nhưng những yếu tố khác – mái tóc xoăn, đôi mắt chan chứa cảm xúc, cách sử dụng ánh sáng và tạo bóng – khiến hầu hết đều tin chí ít Leonardo cũng đã vẽ gương mặt, còn phần thân người dở dang và hoàn toàn thiếu ấn tượng thì mới do một trong số các học trò hay trợ lý của ông, như là Giovanni Antonio Boltraffio, thêm vào.[1] Điều khiến ta có thể khẳng định gương mặt của nhân vật chắc chắn là sáng tạo của Leonardo, là cảm giác về một con người thật, đang trĩu

nặng tâm tư với những lo âu thầm kín và nỗi lòng sầu muộn, những vận động mãnh liệt trong tâm trí như đang trực trào dâng thành chuyển động của đôi môi.

[1] Zöllner, 2:225; Marani, 160; Syson, 86, 95.



Chân dung người nhạc sĩ

Không có bằng chứng nào cho thấy bức tranh được vẽ theo đơn đặt hàng, cũng chẳng phải là chân dung của một nhân vật quyền quý. Dường như chỉ đơn giản là Leonardo đã quyết định sẽ vẽ người đàn ông trẻ tuổi này. Có thể ông bị xúc động bởi vẻ thanh tú cùng những lọn tóc xoăn vàng rực óng ả, hoặc là nhân vật này có mối liên hệ nào đó với ông. Một vài người cho rằng đó là một người bạn của Leonardo, Franchino Gaffurio, đã trở thành chỉ huy dàn hợp xướng của Nhà thờ chính tòa Milan vào năm 1484, quanh thời điểm ra đời của bức chân dung. Nhưng trông nó không giống với những bức chân dung khác của Gaffurio mà chúng ta từng biết, vả lại, tại thời điểm đó, ông ta cũng đã ngoài ba lăm, nhiều tuổi hơn so với nhân vật trong bức tranh.

Tôi thiên về quan điểm, bức chân dung là của Atalante Migliorotti, người nhạc sĩ trẻ tuổi mà vài năm trước đã đồng hành cùng Leonardo trên hành trình từ Florence tới Milan, mang theo cây đàn lia làm quà tặng.[2] Sau này, Atalante sẽ trở thành một nhạc sĩ biểu diễn xuất sắc, nhưng vào thời điểm đó anh ta mới ngoài hai mươi tuổi và vẫn còn làm việc trong triều đình Sforza cùng với Leonardo. Nếu thực anh ta là nhân vật trong bức tranh, thì Chân dung người nhạc sĩ sẽ trở thành tác phẩm ra đời chỉ để thỏa mãn cảm hứng cá nhân của Leonardo. Chúng ta biết Leonardo bị vẻ ngoài của Atalante thu hút. Trong danh mục kiểm kho của ông vào năm 1482, có một mục để "chân dung của Atalante trong tư thế ngẩng mặt." Có lẽ đó là một hình nghiên cứu cho bức tranh này, hay thậm chí chính là nó trong giai đoạn ban đầu.

[2] Syson, 86.

Tuy nhân vật trong bức **Chân dung người nhạc sĩ** không "ngẩng mặt lên," nhưng anh ta lại đang nhìn chăm chú vào vùng sáng phía trước. Cách xử lý ánh sáng trên gương mặt của nhân vật chính là chi tiết đặc sắc nhất của bức tranh. Những điểm sáng trong con ngươi trong trẻo cho ta thấy luồng sáng đang đổ xuống. Ánh sáng phản xạ với cường độ mạnh hơn hẳn so với những bức tranh khác của Leonardo, trong khi chính ông cũng cho rằng ánh sáng mờ ảo thì phù hợp hơn với tranh chân dung. Nhưng ánh sáng mạnh trong trường hợp này lại cho phép ông thể hiện tài tình hiện tượng các tia sáng phản chiếu lên những đường viền của gương mặt. Những mảng tối phía dưới gò má, cằm và thậm chí là cả mí mắt phải khiến cho

bức chân dung trở nên sống động hơn nhiều so với các tác phẩm khác cùng thời kỳ. Thực ra, một thiếu sót của bức tranh là phần bóng quá đậm đặc, đặc biệt là ở dưới mũi. Sau này, chính Leonardo cũng ghi chú về sự thô kệch khi sử dụng ánh sáng mạnh như sau:

Khi một vật thể được chiếu bằng ánh sáng chói chang nhất, sẽ có sự khác biệt lớn nhất giữa các mảng sáng và tối... Nhưng không nên dùng phương pháp này nhiều trong tranh, bởi tác phẩm sẽ thô kệch và thiếu đi vẻ thanh nhã. Một vật thể ở trong ánh sáng vừa phải sẽ thể hiện sự khác biệt nhỏ giữa các mảng sáng và tối, đó là vào những lúc chập tối hay những ngày nhiều mây; tranh vẽ khi ấy sẽ mềm mại hơn, và tất cả mọi khuôn mặt đều sẽ trở nên duyên dáng. Vì thế, cần phải tránh mọi thái cực: quá nhiều ánh sáng sẽ tạo ra sự thô kệch, quá ít thì lại hạn chế mắt nhìn.[3]

[3] Codex Ash., 1:2a; Notebooks/J. P. Richter, 516.

Bức Chân dung người nhạc sĩ thể hiện hiệu quả của ánh sáng và cả hậu quả khi sử dụng ánh sáng quá nhiều. Có lẽ thiếu sót này có thể được giải thích là vì bức tranh chưa được hoàn thiện. Nhiều phần của gương mặt không có những lớp sơn dầu mỏng như Leonardo vẫn thường phủ lên tranh của mình. Nếu tiếp tục hoàn thiện bức chân dung, quá trình thường kéo dài đến nhiều năm, có khả năng là một vài nét vẽ sẽ được thêm vào, cùng với các kết cấu bề mặt tinh tế hơn, ít nhất là phần dưới mũi.

Còn một đặc điểm đáng chú ý khác về ánh sáng trong bức tranh. “Con ngươi của mắt chúng ta sẽ giãn ra hoặc thu lại khi tiếp xúc với sự thay đổi yếu đi hay mạnh lên của cường độ ánh sáng,” Leonardo trước đó đã ghi chú trong các nghiên cứu của mình về cấu tạo mắt người và quang học thị giác.[4] Ông cũng quan sát sự thay đổi của kích cỡ con ngươi trong một khoảng thời gian rất ngắn, khi mắt chúng ta điều chỉnh cho thích nghi với ánh sáng. Khá kỳ lạ là, Leonardo vẽ hai con ngươi của người nhạc sĩ thu lại không đều nhau; mắt trái, tiếp xúc trực diện hơn với ánh sáng, có con ngươi nhỏ hơn, thế nhưng đây lại là một chi tiết rất đúng với thực tế. Một lần nữa, khoa học của Leonardo lại giao hòa với nghệ thuật, lần này là để khiến chúng ta, theo những cách tinh tế nhất, có cảm giác về một khoảnh khắc đang chảy trôi khi lướt mắt mình qua gương mặt của người nhạc sĩ, từ mắt trái sang mắt phải.

[4] Codex Arundel, 64b; Notebooks/J. P. Richter, 830; Codex Forster, 3:158v.

CECILIA GALLERANI, THIẾU NỮ VỚI CON CHỒN*

* Lady with an Ermine, Bảo tàng Quốc gia, Krakow, Ba Lan.

Cecilia Gallerani là người con gái có vẻ đẹp mê hồn, sinh ra trong một gia đình trung lưu có giáo dục. Cha nàng là một nhà ngoại giao và đại diện tài chính cho công tước, còn mẹ nàng là con gái của một giáo sư luật nổi danh. Gia đình họ không quá nỗi giàu có; cha nàng mất khi nàng mới bảy tuổi và tài sản thừa kế được chia sẻ cho sáu người anh em trai. Nhưng họ là những người có văn hóa và được giáo dục tốt. Cecilia làm thơ, diễn thuyết và viết tiểu luận bằng tiếng Latin, sau này còn có hai tác phẩm văn chương của Matteo Bandello để tặng nàng.[5]

[5] Janice Shell và Grazioso Sironi, "Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine," Artihus et Historiae 13.25 (1992), 47–66; David Alan Brown, "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book," Artibus et Historiae 11.22 (1990), 47–61; Syson, 11; Nicholl, 229; Gregory Lubkin, A Renaissance Court: Milan under Galleazzo Maria Sforza (University of California, 1994), 50.

Năm 1483, khi nàng mười tuổi, các anh trai đã sắp xếp gả nàng cho Giovanni Stefano Visconti, một thành viên của gia tộc từng thống trị Milan. Nhưng bốn năm sau đó, trước ngày tổ chức đám cưới, hôn ước đã bị hủy bỏ. Các anh trai nàng không chi trả đủ các khoản hồi môn. Thỏa thuận hủy hôn ghi lại rằng hôn phối đã không được cử hành, nhờ đó bảo vệ trinh tiết cho nàng.

Nhưng còn một lý do khác khiến hôn ước bị hủy bỏ và trinh tiết của nàng được công bố là vẫn được bảo toàn. Quanh quãng thời gian đó, nàng đã thu hút sự chú ý của Ludovico Sforza. Vị công tước thực sự của thành Milan là một kẻ thống trị bạo tàn, nhưng cũng là người có con mắt tinh tường, ông bị thu hút bởi cả trí tuệ lẫn sắc đẹp của Cecilia. Đến năm 1489, khi tròn mười lăm tuổi, nàng đã không còn sống cùng gia đình nữa mà chuyển tới ở trong một ngôi nhà do Ludovico ban tặng. Một năm sau nàng mang thai và sinh cho Ludovico một đứa con trai.

Nhưng có một vấn đề lớn cản trở mối quan hệ của họ. Từ năm 1480, Ludovico đã hứa hôn với Beatrice d'Este, con gái của Ercole d'Este, Công tước xứ Ferrara. Cuộc hôn phối, biểu tượng của liên minh quyền lực giữa Ludovico với một trong những triều đại lâu đời và đáng kính nhất ở Ý, đã được sắp xếp từ khi Beatrice lên năm tuổi, và đám cưới của họ dự định sẽ được tổ chức khi nàng bước sang tuổi mười lăm, tức vào năm 1490. Sự kiện

đó sau này sẽ được đánh dấu bằng một buổi đại tiệc cùng những màn trình diễn lộng lẫy.

Nhưng Ludovico, khi ấy đang đắm chìm trong mối tình với Cecilia, lại chẳng hề để tâm. Cuối năm 1490, đại sứ của vị Công tước xứ Ferrara tại Milan gửi về mẫu quốc một lá thư tỏ rõ sự tình. Ludovico đang đắm đuối với một "tình nhân," ông kể lại cho cha của Beatrice. "Công tước để cô ta lưu lại trong lâu đài, mang cô ta theo khắp mọi nơi, và muốn dâng cho cô ta mọi thứ. Cô ta đang mang thai, xinh đẹp như một đóa hoa và công tước thường cho tôi đi cùng trong mỗi chuyến viếng thăm cô ta." Kết quả là đám cưới của Ludovico và Beatrice bị hoãn lại. Nhưng cuối cùng nó vẫn được tổ chức một năm sau đó, với lễ kỷ niệm hoành tráng tại Pavia và sau đó là Milan.

Qua thời gian, Ludovico sẽ quý trọng người vợ chính thức của mình một cách sâu sắc và như chúng ta sẽ thấy, ông đã rất đau buồn khi nàng qua đời. Nhưng ban đầu, ông vẫn tiếp tục mối quan hệ với Cecilia, khi đó còn đang lưu lại tại Lâu đài Sforza. Thời kỳ đó, khi đòi hỏi về sự cẩn trọng trong các mối quan hệ tình ái đối với các vị quân vương chỉ là hình thức bên ngoài, Ludovico vẫn thổ lộ tâm tình với người vốn tỏ tường hết sự tình, vị đại sứ của Ferrara, cũng là người thường xuyên báo cáo lại tình hình cho cha của Beatrice. Ludovico cho vị đại sứ biết, "ông ước mình có thể đến với Cecilia và ở bên nàng trong bình yên và đó cũng là điều mà vợ ông mong muốn, bởi chính nàng không muốn quy thuận ông." Cuối cùng, sau khi Cecilia hạ sinh một bé trai, sự kiện được các nhà thơ của triều đình hết lời ca tụng, Ludovico đã buộc phải sắp xếp để nàng cưới một vị bá tước giàu có và từ đó nàng bắt đầu vai trò của một nhà bảo trợ văn học đáng kính.

Vẻ đẹp quyến rũ của Cecilia Gallerani đã được lưu truyền cho hậu thế. Khoảng năm 1489, khi nàng mười lăm tuổi và mối quan hệ của họ bước vào thời kỳ mặn nồng nhất, Ludovico đã đặt hàng Leonardo vẽ chân dung nàng. Đấy là đơn đặt hàng vẽ tranh đầu tiên dành cho Leonardo sau bảy năm sống tại Milan, khi ông đã có được một chỗ đứng trong triều đình với vai trò người dàn dựng các chương trình biểu diễn và vừa bắt đầu công việc dựng bức tượng đài chiến mã cho gia tộc Sforza. Thành quả của nó là một kiệt tác ấn tượng đầy sáng tạo đột phá, từ rất nhiều phương diện, nó còn là tác phẩm hấp dẫn và lôi cuốn nhất của Leonardo. Ngoài Mona Lisa, đây là tác phẩm tôi vô cùng yêu thích.

Được vẽ trên một tấm vóc bằng gỗ quả óc chó, bức chân dung của Cecilia giờ vẫn thường được gọi là **Thiếu nữ với con chồn**, mang những nét độc đáo, chất chứa cảm xúc và sống động tới nỗi nó đã làm thay đổi toàn bộ nghệ thuật tranh chân dung. Nhà lịch sử nghệ thuật thế kỷ XX John Pope-Hennessy gọi đây là "bức chân dung hiện đại đầu tiên" và là "bức họa đầu tiên trong nghệ thuật châu Âu mang tới ý niệm về một bức chân dung có khả năng thể hiện suy nghĩ của nhân vật thông qua dáng điệu và cử chỉ."[6] Không quay hẳn người sang một bên như những bức chân dung truyền thống, Cecilia chỉ hơi xoay nghiêng, để lộ ba phần tư thân người.

[6] John Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance (Pantheon, 1963), 103; Brown, "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book," 47.

Cả người nàng quay sang bên trái, nhưng đầu thì dường như vừa chợt quay sang phải để nhìn cái gì đó mà ta có thể hình dung chính là Ludovico đang bước lại từ phía ánh sáng. Con chồn nàng đang ôm trong tay hình như cũng vừa rùng mình, hai tai dựng đứng lên. Không hề có ánh nhìn trống rỗng thẫn thờ như những bức họa cùng thời, hay như chính bức chân dung một phụ nữ mà Leonardo vẽ trước đó, bức Ginevra de' Benci, chân dung của Cecilia mang một vẻ sống động lạ thường. Leonardo đã ghi lại cả một câu chuyện kể bằng một khoảnh khắc thoáng qua, khoảnh khắc chứa đựng cả đời sống bên ngoài lẫn nội tâm bên trong của nhân vật. Trong chuỗi liên tiếp những bàn tay, móng vuốt, con mắt cùng một nụ cười bí ẩn, ta thấy hiện lên cả chuyển động của cơ thể lẫn xao động nơi tâm hồn.

Leonardo thích chơi chữ, đặc biệt là chơi chữ bằng hình ảnh và cũng giống như chi tiết cành lá mang ý nghĩa ẩn dụ về tên gọi của Ginevra de' Benci, con chồn trong bức tranh này cũng vậy (**galée** trong tiếng Hy Lạp), nó gợi nhắc đến cái tên Gallerani. Một con chồn trắng cũng là biểu tượng của sự thuần khiết. "Con chồn thà chết chứ nhất định không chịu làm mình vấy bẩn," Leonardo viết trong một đoạn ghi chép về những loài vật kỳ lạ. Ông còn mô tả: "Loài chồn luôn tiết chế ăn uống và chẳng bao giờ ăn nhiều hơn một bữa trong ngày, nó thà để mình bị người thợ săn bắt còn hơn là trốn vào một nơi bẩn thỉu, để không làm vấy bẩn sự tinh khiết của mình." Thêm vào đó, con chồn cũng là một sự gợi nhắc tới Ludovico, người vừa được vua xứ Naples ban tặng huy hiệu danh dự với hình ảnh biểu tượng là một con chồn, khiến cho các nhà thơ của triều đình ca ngợi ông là "chồn trắng, người Moor dũng mãnh của đất Ý."[7]

[7] Paris Ms. H, 1:48b, 12a; Notebooks/J. P. Richter, 1263, 1234; Syson, 111.



Thiếu nữ với con chồn, Cecilia Gallerani

Là một tư thế **đối trọng** (contrapposto)*, chi tiết cái đầu và thân hình xoay vặn của Cecilia, đã trở thành một trong những dấu ấn sống động trong tranh của Leonardo, giống như nhân vật thiên thần trong bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá. Con chồn đang cảnh giác xoay người lại, nhưng trong thế đứng vững chãi nơi vòng tay Cecilia, đồng điệu với chuyển động vặn mình của nàng. Cổ tay của nàng và của cả con chồn đều nhẹ nhàng cong lên đầy che chở. Sự sống động nhịp nhàng khiến họ dường như bước ra khỏi khung tranh để tham gia vào một bối cảnh thực tại mà trong ấy còn có một nhân vật thứ ba nữa, không xuất hiện nhưng góp phần vào cảnh tượng, chính là Ludovico đang chiếm trọn ánh nhìn của họ.

* Tư thế cổ điển vốn có từ thời Hy Lạp và rất phổ biến trong nghệ thuật Phục hưng, trong đó một chân làm trụ còn chân kia thả lỏng, thân người hơi vặn sang một bên.

Thời kỳ đó, Leonardo đang xây dựng lý thuyết về cách thức vận động của tâm trí con người. Rõ ràng là nó đang rất sống động nơi Cecilia. Chúng ta nhận ra điều đó không chỉ trong ánh mắt mà cả dấu vết nụ cười của nàng. Nhưng cũng giống như nàng Lisa, nụ cười ấy hoàn toàn bí ẩn. Dẫu ngắm nhìn cả trăm lần, bạn sẽ cảm nhận được cả trăm cảm xúc khác nhau. Nàng vui sướng ra sao khi nhìn thấy Ludovico? Được rồi, giờ hãy nhìn lại một lần nữa xem. Hình như cả con chồn trong tay nàng cũng vậy. Chỉ có kỹ thuật xuất chúng của Leonardo mới có thể khiến một con vật trở nên lanh lợi đến thế.

Leonardo đã chăm chút tới từng chi tiết, từ những khớp ngón đến đường gân trên bàn tay Cecilia cho tới mái tóc được chải tết mượt mà của nàng. Kiểu đầu bện chặt phủ khăn voan, được gọi là **coazzone** này, cùng chiếc váy phong cách Tây Ban Nha đã trở nên thịnh hành ở Milan vào năm 1489, khi Isabella xứ Aragon kết hôn với Gian Galeazzo Sforza đoản mệnh.

Ánh sáng chiếu vào Cecilia dịu dàng hơn so với ánh sáng mà Leonardo dùng cho bức Chân dung người nhạc sĩ. Phần bóng phía dưới mũi nàng mờ ảo và tinh tế hơn. Như chính Leonardo đã rút ra từ các nghiên cứu hình học thị giác của mình, ánh sáng có cường độ mạnh nhất khi nó chiếu thẳng vào bề mặt vật thể thay vì từ một góc nghiêng. Hiện tượng chiếu sáng trực diện này xuất hiện ở đỉnh vai trái và má phải của Cecilia. Độ sáng trên các phần khác của gương mặt được hoàn thiện một cách chính xác theo công thức mà Leonardo đã xây dựng để xác định tỷ lệ thay đổi độ sáng theo các

góc chiếu khác nhau. Hiểu biết quang học của ông đã góp phần tạo nên hiệu ứng nổi ba chiều của toàn bộ tác phẩm.[8]

[8] Kemp Marvellous, 188; Codex Atl., 87r, 88r.

Một vài mảng tối được làm mềm nhờ nguồn ánh sáng phản xạ. Ví dụ, phần cạnh dưới bàn tay phải Cecilia bắt được quầng sáng tỏa ra từ bộ lông trắng của con chồn, còn ở dưới má, mảng tối được làm dịu đi nhờ ánh sáng phản chiếu lại từ ngực nàng. Leonardo viết trong sổ tay: "Khi khoanh tay trước ngực, cần thể hiện được rằng, giữa mảng tối mà cánh tay trùm lên ngực và mảng tối trên chính những cánh tay có một tia sáng nhỏ dường như xuyên qua khoảng không giữa ngực và cánh tay; càng muốn làm cho cánh tay nổi khối trên phần ngực thì càng phải làm cho mảng sáng đó lớn hơn."[9]

[9] Codex Ash., 1:14a; Notebooks/J. P. Richter, 552; Bell, "Sfumato and Acuity Perspective"; Marani, "Movements of the Soul," 230; Clayton, "Anatomy and the Soul," 216; Jackie Wullschlager, "Leonardo As You'll Never See Him Again," Financial Times, 11 tháng Mười một, 2011.

Để thực sự cảm nhận được thiên tài của Leonardo, hãy nhìn vào chỗ cái đầu lông lá của con chồn ở phía trước phần da thịt mượt mà trên ngực Cecilia. Cái đầu được tạo hình tuyệt diệu, nổi khối ba chiều rõ nét khi ánh sáng chiếu vào từng sợi lông che phủ phần sọ được viền nét tinh tế. Da thịt của Cecilia là sự hòa quyện nhẹ nhàng giữa sắc tái và các tông màu đỏ, còn làn da mềm mượt thì tương phản hoàn toàn với những hạt đá cứng đang ánh lên những điểm sáng rực rỡ."[10]

[10] Bull, "Two Portraits by Leonardo," 67.

Bức chân dung được ca ngợi trong một bài thơ xô-nê* do nhà thơ triều đình Bernardo Bellincioni sáng tác, lối dụng ngôn cầu kỳ hoa mỹ của ông trong trường hợp này hóa ra lại rất xác đáng:

* Thể loại thơ trữ tình gồm mười bốn câu.

Tạo hóa kia sao ngươi lại tức giận, ai khiến ngươi phải hờn ghen?

Là Vinci, kẻ đã vẽ chân dung một vì sao, tạo tác của ngươi

Nàng Cecilia xinh đẹp tuyệt trần

Trước đôi mắt quyến rũ của nàng, Mặt Trời chỉ còn là vùng tối nhạt nhòa...

Kẻ đó đã vẽ nàng đang lắng nghe mà không nói...

Thế nên giờ ngươi hãy cảm tạ Ludovico

Cùng tài năng vô song của Leonardo,

Những người muốn nàng sống mãi cùng hậu thế.[11]

[11] Shell and Sironi, “Cecilia Gallerani,” 47.

Khi ghi lại nàng đang lắng nghe nhưng không nói, Bellincioni đã đúc kết điều khiến bức chân dung trở thành một kiệt tác mang tính cách mạng: nắm bắt một tâm trí đang vận động bằng tranh vẽ. Cảm xúc của nàng dường như được hé lộ, hay ít nhất cũng để lại dấu vết qua ánh nhìn, nụ cười bí ẩn, cùng cử chỉ gợi cảm khi ôm ấp vuốt ve con chồn trong vòng tay. Rõ ràng nàng đang suy nghĩ và gương mặt nàng ánh lên cảm xúc. Khi ghi lại những vận động của tâm trí và linh hồn nàng, Leonardo cũng khuấy động tâm trí chúng ta, theo cách không một bức chân dung nào trước đó từng làm được.

NGƯỜI ĐẸP ĐỘI PERRONNIÈRE

Thử nghiệm với ánh sáng và bóng tối của Leonardo còn được thể hiện trong một bức chân dung khác trong thời kỳ này mà nhân vật là một người phụ nữ trong triều đình Sforza, bức tranh mang tên **Người đẹp đội ferronnière***. Nhân vật trong tranh nhiều khả năng là Lucrezia Crivelli, “nhân tình chính thức” (maitresse-en-titre) tiếp theo của Ludovico sau Cecilia, mặc dù nhiệm vụ đó dường như mâu thuẫn (mà cũng có thể không) với vai trò của nàng là thị nữ của Beatrice d’Este, vợ mới của Ludovico.[12] Giống như Cecilia, Lucrezia cũng sinh cho Ludovico một đứa con trai và hẳn nhiên cũng được ban thưởng bằng một bức chân dung do Leonardo vẽ. Thực tế là tấm vóc bằng gỗ cây óc chó mà Leonardo dùng để vẽ bức chân dung này và tấm vóc ông dùng để vẽ chân dung Cecilia có thể đã được lấy từ cùng một thân cây.

* La Belle Perronnière, Bảo tàng Louvre, Paris, Pháp. Perronnière là một loại dây hoặc xích đeo trên trán, được trang trí ở giữa bằng một viên ngọc nhỏ.

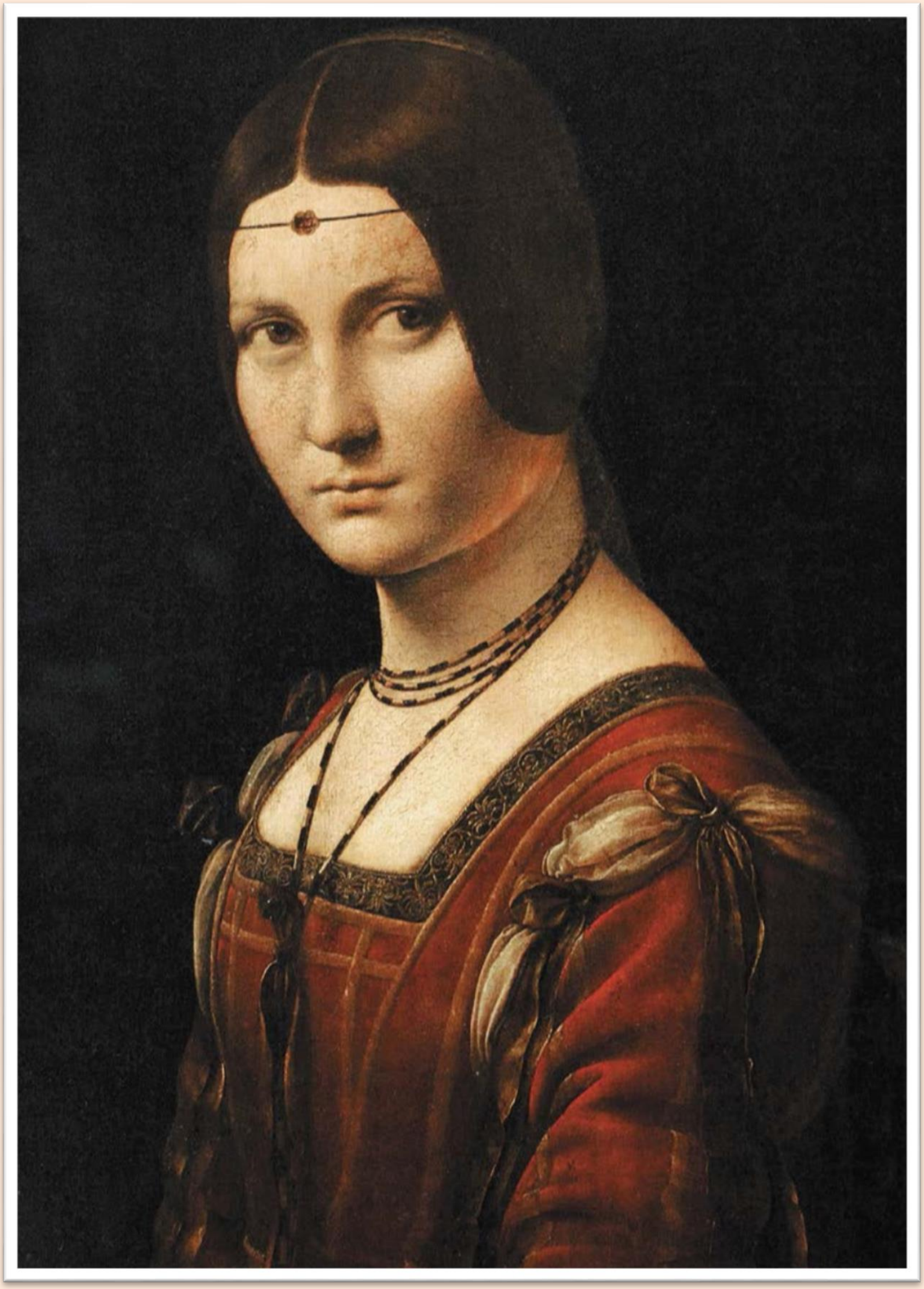
[12] Hầu hết các học giả hiện nay đều đồng ý đó là Lucrezia Crivelli và dường như khẳng định này cũng trùng khớp với ba bài thơ sô-nê của các nhà thơ triều đình ca ngợi một bức tranh như thế. Tuy nhiên, Luke Syson, người tổ chức triển lãm các bức họa ở Milan của Leonardo tại London năm 2011, lại đề xuất trong danh mục tác phẩm tham gia “không phải là hoàn toàn không có khả năng” nhân vật trong bức tranh thực ra là Beatrice d’Este, mặc dù nó không giống với các bức chân dung khác của bà và không có một bài thơ ca ngợi nào được chắc chắn đi kèm với một bức họa như thế.

Kỹ thuật thể hiện ánh sáng phản xạ của Leonardo thể hiện rõ nhất nơi cạnh dưới má trái của Lucrezia. Cằm và cổ nàng chìm trong bóng tối dịu nhẹ. Nhưng ánh sáng chiếu từ góc trên bên trái bức tranh lại chiếu rọi vào làm da mượt mà trên vai nàng, từ đó nó phản chiếu trở lại và tạo nên một vệt sáng – hơi cường điệu với một tông sắc lạ lùng – trên phần xương hàm bên trái. Như Leonardo ghi lại trong sổ tay, “Hiện tượng phản xạ ánh sáng do các vật thể sáng với bề mặt phẳng và đục mờ gây ra; khi ánh sáng chiếu vào, nó phản xạ trở lại giống như một quả bóng bật nảy lên.”[13]

[13] Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 213; Codex Ash., 2:14v.

Khi ấy, Leonardo đang đắm chìm trong các nghiên cứu về sự biến đổi của ánh sáng khi thay đổi góc chiếu của nó lên một bề mặt cong, các trang sổ tay của ông chứa đầy các biểu đồ được đo đạc và chú thích cẩn thận. Nhưng có lẽ không một họa sĩ nào, dù nắm bắt được toàn bộ các mảng sáng và tối trên gương mặt lại có thể khiến chúng nổi khối ba chiều và tạo hình hoàn hảo như Leonardo. Vấn đề là vệt sáng trên má Lucrezia rực lên tới mức dường như thiếu tự nhiên, khiến một vài học giả còn cho rằng nó được một người học trò hay chuyên gia phục chế quá hăm hở vẽ thêm vào. Có lẽ không phải vậy. Tôi cho rằng nhiều khả năng là do Leonardo quá chủ tâm thể hiện ánh sáng phản chiếu vào một vùng tối đến nỗi ông đã làm hơi quá lên, bất chấp hiệu quả thiếu tinh tế từ xử lý đó của mình.

Trong bức chân dung này, Leonardo cũng tiếp tục thử nghiệm bút pháp ông vẫn luôn bị ám ảnh là tạo ra một ánh nhìn chăm chú như đang dõi theo một người quan sát ở trong phòng. “Hiệu ứng Mona Lisa” này chẳng phải phép màu kỳ diệu nào, đơn giản chỉ là vẽ lại một cách chân thực đôi mắt đang chăm chăm nhìn thẳng vào người xem, sử dụng các nguyên tắc phối cảnh, tạo bóng và tạo hình phù hợp. Nhưng Leonardo đã khám phá ra rằng, hiệu ứng đó sẽ được thể hiện rõ nhất với một ánh nhìn mãnh liệt và đôi mắt hơi thiếu liên kết, khiến nó thu hút nhiều sự chú ý hơn. Ông đang hoàn thiện kỹ thuật ông từng dùng khi vẽ Ginevra de’ Benci. Ánh mắt của Ginevra dường như xa xôi và né tránh người xem, cho đến khi nhìn thẳng vào từng con mắt ta mới nhận thấy chúng đang dõi theo mình nhưng theo những cách rất riêng.



Người đẹp đội ferronnière

Cũng tương tự như vậy, trong bức Người đẹp đội ferronnière, cái nhìn chòng chọc của Lucrezia dường như khiến người xem khó chịu. Khi ta ngắm nghía từng con mắt, dường như nó đang nhìn thẳng vào ta, và dù ta bước ra xa hay tiến lại gần bức tranh, con mắt ấy vẫn cứ dõi theo. Nhưng khi cùng lúc ta cố nhìn vào cả hai mắt thì dường như chúng chẳng hề kết nối với nhau. Mắt trái của nàng có vẻ như đang nhìn về một nơi xa, có lẽ hơi trôi về góc trái một chút, một phần bởi con ngươi được đẩy lên cao. Thật khó bắt được ánh nhìn của nàng từ cả hai con mắt.

Người đẹp đội ferronnière không thể nào sánh cùng Thiếu nữ với con chồn hay Mona Lisa. Ở đó cũng thoáng hiện lên dấu vết của một nụ cười nhưng nó không cám dỗ cũng chẳng hề bí ẩn. Ánh sáng phản chiếu trên xương hàm bên trái dường như hơi quá đà. Mái tóc quá phẳng và cứng đờ, đặc biệt là khi so sánh với những gì Leonardo vẫn thường làm, khiến chúng có vẻ như là sản phẩm của một người khác. Cái đầu hơi quay nghiêng nhưng cơ thể lại cứng nhắc, chẳng hề có chút dấu vết nào của chuyển động xoay người rất điển hình của Leonardo. Chi tiết chiếc băng đô trên đầu và vòng cổ không được tạo hình kỹ càng; trên thực tế, trông chúng như thể còn dang dở. Chỉ có phần ruy băng nơi vai áo là chảy xuống mềm mại và bắt ánh sáng một cách điêu luyện.

Bernard Berenson* vĩ đại từng viết vào năm 1907, “Ai cũng sẽ lấy làm tiếc khi phải chấp nhận rằng đây là tác phẩm của Leonardo,” mặc dù chính ông cuối cùng cũng phải thừa nhận điều đó. Kenneth Clark, người được ông bảo trợ thì đưa ra giả định bức tranh được vẽ để làm hài lòng ngài công tước chứ không phải làm say lòng hậu thế. “Giờ thì tôi nghiêng về giả định bức tranh là của Leonardo và nó cho thấy trong những năm tháng đó, ông đã sẵn sàng kìm nén tài năng của mình để phục vụ triều đình như thế nào.” Tôi tin là có đủ bằng chứng để quy toàn bộ hoặc một phần bức tranh này là sản phẩm của Leonardo: Việc sử dụng tấm vóc bằng gỗ cây óc chó lấy từ cùng một thân cây với tấm vóc vẽ bức Thiếu nữ với con chồn, sự hiện diện của các bài thơ xô-nê ám chỉ rõ ràng việc Leonardo đã vẽ một bức tranh như thế và thực tế là một vài chi tiết của bức tranh sở hữu vẻ đẹp tuyệt mỹ chỉ có thể là thành quả của một bậc thầy hội họa. Có lẽ đó là một sản phẩm hợp tác được làm tại xưởng của ông để đáp ứng đơn đặt hàng của công tước, nó lưu lại vài nét bút của Leonardo nhưng không phải trái

tim và linh hồn ông.[14]

* Nhà nghiên cứu lịch sử nghệ thuật thời kỳ Phục hưng nổi tiếng người Mỹ (1865–1959).

[14] Bernard Berenson, North Italian Painters (Putnam, 1907), 260; Clark, 101.

CHÂN DUNG VỊ HÔN THÊ TRẺ TUỔI, HAY CÒN GỌI LÀ NÀNG CÔNG CHÚA XINH ĐẸP*

* Portrait of a Young Fiancee, hay còn gọi là La Belle Principessa, Sưu tập cá nhân.

Đầu năm 1998, bức chân dung nhìn nghiêng của một người phụ nữ trẻ, vẽ bằng phấn màu trên một tấm da thuộc được mang ra bán đấu giá tại Nhà đấu giá Christie ở Manhattan. Không ai biết tác giả và nhân vật trong tranh là ai và tác phẩm được mô tả trong cuốn sách giới thiệu là của một trong những họa sĩ Đức đầu thế kỷ XIX, bắt chước phong cách Phục hưng Ý.[15]

[15] "Head of a Young Girl in Profile to the Left in Renaissance Dress, German School, Early 19th Century," phiên đấu giá số 8812 của nhà Christie, lô 402, 30 tháng Một, 1998, http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=473187.

Một nhà sưu tập có tên Peter Silverman, nổi tiếng với con mắt tinh tường trước những báu vật ẩn giấu, đã bị hấp dẫn khi nhìn thấy bức hình chụp bức tranh, tới mức ông quyết định tới phòng trưng bày để tìm hiểu. "Chuyện này thật quá tuyệt vời," sau này ông nhớ lại cảm nghĩ của mình khi đó. "Tôi không hiểu sao người ta lại nhận định nó là một tác phẩm của thế kỷ XIX." Ông có cảm giác nó thực sự được vẽ vào thời Phục hưng. Vậy là ông đặt giá 18.000 đô la, gấp hai lần mức giá tối thiểu của nhà đấu giá. Nhưng hóa ra như thế vẫn chưa đủ. Nó đã được bán với giá 21.850 đô la, còn Silverman thì cho rằng mình sẽ chẳng bao giờ được thấy lại bức chân dung nữa.[16]

[16] Phỏng vấn Peter Silverman, trong "Mystery of a Masterpiece," NOVA/National Geographic/PBS, 25 tháng Một, 2012; Peter Silverman, Leonardo's Lost Princess: One Man's Quest to Authenticate an Unknown Portrait by Leonardo Da Vinci (Wiley, 2012), 6. Người chủ sở hữu ủy quyền đấu giá bức tranh sau này đã kiện nhà Christie vì vi phạm nghĩa vụ được ủy thác và sai sót vô ý khi thực hiện. Cáo buộc đã bị hủy bỏ do đã hết thời hạn hiệu lực.

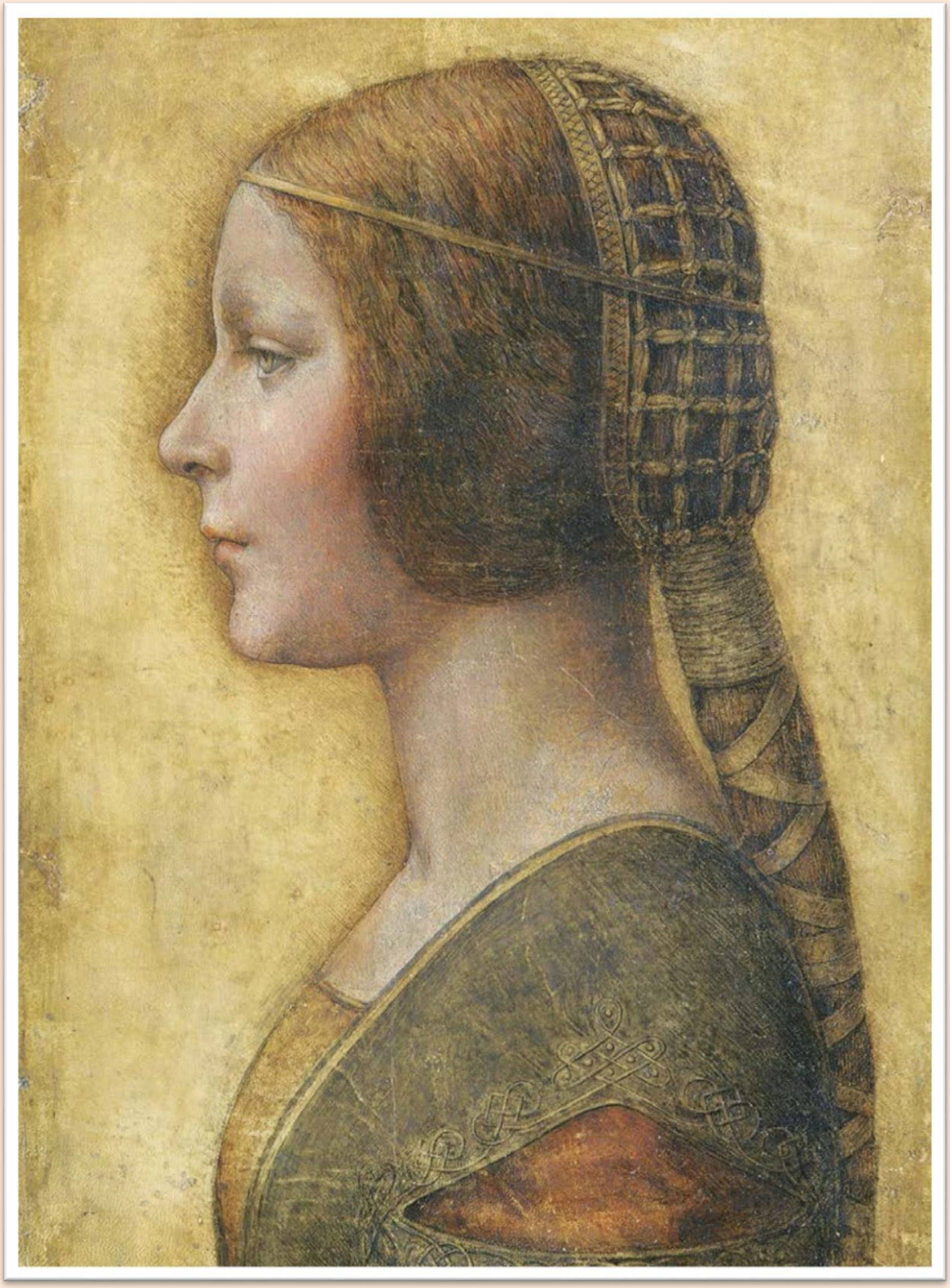
Nhưng chín năm sau, Silverman lại tình cờ lạc vào một phòng tranh ở phía tây Thượng Manhattan, thuộc sở hữu của Kate Ganz, một nhà buôn tranh có tiếng chuyên về tác phẩm của các họa sĩ bậc thầy người Ý. Bức họa trước kia từng hấp dẫn ông lại nằm đó, trên một giá vẽ giữa một chiếc bàn

đặt ở gần cửa. Một lần nữa, ông lại bị thuyết phục hoàn toàn rằng đó là tác phẩm của một họa sĩ bậc thầy thời Phục hưng. “Người phụ nữ trẻ dường như đang sống dậy, khẽ khàng hít thở, mọi chi tiết đều thật hoàn hảo,” ông nhớ lại. “Miệng nàng mới thư thái làm sao, đôi môi nhẹ nhàng tách rời với những dấu vết biểu cảm mơ hồ nhất, con mắt nhìn nghiêng của nàng ánh lên cảm xúc. Lối vẽ chân dung long trọng đúng quy cách không thể che lấp vẻ trẻ trung e ấp của nàng. Nàng thật thanh tú biết bao.”[17] Giả bộ hờ hững, ông hỏi Ganz giá bức tranh. Bà đề nghị bán cho ông với cái giá gần như ngang bằng cái giá bà đã trả chín năm về trước. Vợ Silverman tức tốc dàn xếp giao dịch chuyển tiền qua ngân hàng và ông bước ra khỏi phòng tranh với bức họa bọc trong một chiếc phong bao kẹp dưới cánh tay.

[17] Silverman, Leonardo’s Lost Princess, 8.

Là một tác phẩm nghệ thuật, bức tranh khá lôi cuốn nhưng không thực sự đặc sắc. Nhân vật được vẽ trong tư thế quay nghiêng truyền thống, thân người cứng đờ, không gợi lên chút cảm giác chuyển động mơ hồ nào của cơ thể và tâm trí như vẫn thường thấy ở các tác phẩm của Leonardo. Nét đặc sắc nghệ thuật cơ bản nhất là dấu vết của một nụ cười sẽ thay đổi chút xíu khi người xem thay đổi góc nhìn và khoảng cách so với bức tranh, vì thế tiên liệu trước được nụ cười này ở nàng Mona Lisa.

Điều thú vị nhất về bức chân dung là hành trình tìm kiếm của Silverman để chứng minh nó là tác phẩm của Leonardo. Giống như hầu hết các nghệ sĩ cùng thời, Leonardo không bao giờ ký tên vào tác phẩm của mình hay lưu giữ lại các thông tin về chúng. Bởi vậy, vấn đề xác thực xem một tác phẩm nghệ thuật có thực sự xứng đáng được xem là của Leonardo hay không – đã trở thành một khía cạnh hấp dẫn khác gắn liền với tài năng xuất chúng của ông. Trong trường hợp bức chân dung Silverman đã mua, câu chuyện dài kỳ liên quan tới một loạt các cuộc điều tra, phân tích kỹ thuật, nghiên cứu lịch sử và tham vấn các chuyên gia thẩm định tranh. Một nỗ lực liên ngành, kết hợp giữa nghệ thuật và khoa học, hẳn là điều rất đáng làm với Leonardo, người luôn ngợi ca mối liên hệ qua lại giữa những người yêu mến khoa học nhân văn và những người ưa thích công nghệ.



Chân dung vị hôn thê trẻ tuổi, hay còn gọi là
Nàng công chúa xinh đẹp

Quá trình bắt đầu với các chuyên gia thẩm định, những người có khả năng nhận biết một tác phẩm nghệ thuật bằng trực giác sâu sắc dựa vào nhiều năm kinh nghiệm nghiên cứu. Rất nhiều tác phẩm nghệ thuật sáng tác vào thế kỷ XIX và XX đã truy nguyên được tác giả nhờ uy tín của những chuyên gia thẩm định hàng đầu như Walter Pater, Bernard Berenson, Roger Fry, và Kenneth Clark. Nhưng các ý kiến thẩm định có thể gây tranh cãi. Ví dụ, một ý kiến thẩm định đã phải nhờ đến phân xử của tòa án trong một trường hợp xảy ra vào những năm 1920, liên quan đến việc xác thực một tác phẩm khác cũng được cho là của Leonardo, một bản sao bức Người đẹp đội ferronnière trước đó đã lộ diện ở thành phố Kansas. “Đây không phải thứ dành cho những tay mới vào nghề,” Berenson giải thích trong vai trò một người giám định. “Phải trải qua thời gian tích lũy kinh nghiệm dài lâu, anh mới có được thứ giác quan thứ sáu đó.” Berenson tuyên bố bức tranh trong vụ kiện không phải của Leonardo, khiến chủ sở hữu của nó xù lông bác bỏ ý kiến của ông, cho rằng ông chỉ là “một cái tên trong danh sách dài những kẻ đoán bừa.” Sau mười lăm giờ đồng hồ, quan tòa tuyên bố không thể đưa ra phán quyết, vụ việc sau đó được dàn xếp bằng một thỏa thuận nhượng bộ giữa các bên. Trong trường hợp này, các chuyên gia thẩm định đã đúng. Bức tranh đó không phải do Leonardo vẽ. Nhưng vụ kiện thì đã trở thành trung tâm công kích của công chúng khi cảm thấy thế giới của các chuyên gia thẩm định nghệ thuật chỉ là một nhóm bè phái với quá nhiều đặc quyền đặc lợi.[18]

[18] John Brewer, “Art and Science: A Da Vinci Detective Story,” Engineering Ở Science 1.2 (2005); John Brewer, The American Leonardo (Oxford, 2009); Carol Vogel, “Not by Leonardo, but Sotheby’s Sells a Work for $1.5 Million,” New York Times, January 28, 2010; Silverman,Leonardo’s Lost Princess, 44.

Các chuyên gia thẩm định khi thoạt nhìn bức vẽ Silverman đã mua, trong đó có các chuyên gia của nhà đấu giá Christie và các chuyên gia Kate Ganz vẫn tham vấn, đã gạt bỏ ý kiến cho rằng bức tranh có thể thực sự là một tác phẩm thuộc thời kỳ Phục hưng. Nhưng Silverman thì vẫn hoàn toàn bị thuyết phục bởi điều ngược lại. Ông mang bức tranh tới Paris, nơi ông có một căn hộ và đưa nó cho nhà lịch sử nghệ thuật Mina Gregori xem. Bà nói với Silverman, “Bức tranh này chịu ảnh hưởng của hai phong cách: Florence ở vẻ đẹp tinh tế và Lombard trong trang phục và cách bện tóc, hay kiểu đầu **coazzone**, điển hình của một phụ nữ quý tộc trong triều đình cuối thế kỷ XV. Hiển nhiên, cái tên ta nghĩ ngay đến là Leonardo, một trong

số rất ít nghệ sĩ đã có sự chuyển dịch từ Florence sang Milan." Bà động viên Silverman tìm hiểu thêm.[19]

[19] Silverman, Leonardo's Lost Princess, 16.

Ngày nọ, Silverman đang ở Bảo tàng Louvre để chiêm ngưỡng một bức chân dung của Giovanni Antonio Boltraffio, người từng làm việc tại xưởng của Leonardo, ở đó, ông gặp Nicholas Turner, một cựu giám tuyển tại Bảo tàng Anh và Getty tại Los Angeles. Silverman rút chiếc máy ảnh kỹ thuật số trong người ra và chỉ cho Turner xem một bức ảnh chụp bức chân dung. "Cách đây không lâu tôi đã nhìn thấy một tấm phim âm bản của bức tranh này," Turner nói, ông đánh giá tác phẩm là "rất đáng chú ý." Đến lúc đó, Silverman vẫn cho rằng bức tranh là của một trong số các học trò của Leonardo. Turner khiến ông ngạc nhiên khi không đồng tình với nhận định đó. Chỉ ra những nét gạch đổ xuống theo kiểu của người thuận tay trái rất điển hình của Leonardo, ông nói có thể đây là tác phẩm của chính người họa sĩ bậc thầy. "Tất cả mọi phương diện trong kỹ thuật tạo bóng của bức tranh cho chúng ta một bản tuyên ngôn bằng hình ảnh về các lý thuyết phản xạ ánh sáng của Leonardo," sau này Turner tuyên bố.[20]

[20] Nicholas Turner, giới thiệu cuốn sách của Martin Kemp và Pascal Cotte, La Bella Principessa (Hodder & Stoughton, 2010), 16; Nicholas Turner, "Statement concerning the Portrait on Vellum," Lumiere Technology, tháng Chín 2008, http://www.lumiere-technology.com/images/Download/Nicholas_Turner_ Statement.pdf; Silverman, Leonardo's Lost Princess, 19.

Vấn đề của việc dựa vào các chuyên gia thẩm định là trong bất kỳ trường hợp khó xác định nào, bao giờ họ cũng chia làm hai phe có ý kiến trái chiều với tỷ lệ rất cân bằng nhau. Trong số những người phản đối, đáng chú nhất là Thomas Hoving, Giám đốc Bảo tàng Metropolitan ở New York và Carmen Bambach, giám tuyển của bảo tàng. Hoving, một người hùng biện lôi cuốn, cho bức tranh là quá "dễ dãi," còn Bambach, một học giả đáng kính và cần mẫn thì lại dùng trực giác để tuyên bố: "Trông nó không giống với tác phẩm của Leonardo."[21]

[21] David Grann, "The Mark of a Masterpiece," New Yorker, 12 tháng Bảy, 2010.

Bambach cũng chỉ ra không tác phẩm nào của Leonardo mà chúng ta từng biết tới được vẽ trên da thuộc. Chi tiết đó đúng với bốn ngàn bản vẽ được biết tới của riêng Leonardo nhưng hình minh họa các hình khối mà ông vẽ cho hai phiên bản cuốn **Bàn về tỷ lệ thần thánh** của Luca Pacioli thì lại

được vẽ trên những tấm da thuộc. Đó hóa ra lại có thể là một manh mối: nó chỉ ra rằng nếu bức chân dung người phụ nữ trẻ này là của Leonardo thì có thể nó đã được ông vẽ cho một cuốn sách của một người nào khác.

Ganz, nhà buôn tranh đã bán bức họa cho Silverman, bảo vệ ý kiến của mình bằng cách ủng hộ các nhà thẩm định New York không đồng quan điểm với Silverman. Bà nói với tờ New York Times, “cuối cùng thì, khi nói về chuyện thẩm định tranh là ta đang luận bàn xem liệu thứ gì đó có đủ đẹp để là một tác phẩm của Leonardo hay không, liệu nó có hội đủ tất cả những phẩm chất làm nên tác phẩm của ông – tạo hình ấn tượng, sự tinh tế tuyệt vời cùng hiểu biết vô song về giải phẫu – hay không và đối với tôi bức tranh này không có bất kỳ phẩm chất nào như thế cả.”[22]

[22] Elisabetta Povoledo, “Dealer Who Sold Portrait Joins Leonardo Debate,” New York Times, 29 tháng Tám, 2008.

Khi các nhà thẩm định không thể đưa ra ý kiến đồng thuận, bước tiếp theo là tiến hành cuộc đối thoại đậm chất Leonardo giữa trực giác và thử nghiệm khoa học. Silverman bắt đầu định tuổi của tấm da thuộc bằng phương pháp xác định đồng vị carbon-14, đo độ phân rã của carbon trong các chất liệu tự nhiên để xác định tuổi của đối tượng. Kết quả cho thấy, tấm da thuộc ra đời trong khoảng từ năm 1440 tới 1650. Nó không chứng minh được gì nhiều, bởi một kẻ chuyên làm tranh giả hay ai đó muốn sao chép tác phẩm cũng có thể tìm được một mảnh da thuộc cũ. Nhưng ít nhất nó không loại trừ khả năng Leonardo là tác giả.

Silverman sau đó đã mang bức tranh tới Lumiere Technology, một công ty chuyên phân tích các tác phẩm nghệ thuật sử dụng công nghệ kỹ thuật số, tia hồng ngoại và các dải đa phổ, có trụ sở tại Paris, ông tới đó trên ghế sau của chiếc xe máy Vespa do người bạn của mình lái, ôm bức tranh trong tay. Pascal Cotte, nhà sáng lập đồng thời là Giám đốc kỹ thuật của công ty, đã tiến hành chụp một loạt ảnh kỹ thuật số có độ phân giải cao, có khả năng bắt được 1.600 điểm ảnh trên mỗi milimét vuông. Nó khiến hình ảnh được phóng đại lên hàng trăm lần, thể hiện rõ tới từng chân tơ kẽ tóc.

Hình ảnh phóng đại cho phép so sánh chính xác các chi tiết của bức tranh với các tác phẩm đã được biết tới của Leonardo. Ví dụ, các hoa văn trang trí trên trang phục của người phụ nữ trẻ có hình vòng khuyên và đan nút vào nhau giống như cách trang trí trong bức Thiếu nữ với con chồn, chúng

cũng được vẽ với các phần bóng được tô kỹ càng cùng tỷ lệ phối cảnh hoàn hảo khi các chi tiết lùi xa dần.[23] Như Vasari mô tả về Leonardo, "Ông trau chuốt kỹ càng tới độ dành cả thời gian để vẽ những cái nút buộc." Một ví dụ khác là chi tiết tròng mắt. Theo Silverman, sự so sánh với bức Thiếu nữ với con chồn "cho thấy cách xử lý giống nhau đến kinh ngạc trong từng chi tiết, cả góc ngoài của mi mắt, nếp gấp ở mi mắt trên, đường viền của tròng mắt, hàng lông mi trên, lông mi dưới và cả chỗ gặp nhau giữa cạnh của mi mắt dưới với cạnh dưới của tròng mắt."[24]

[23] Pascal Cotte, "Further Comparisons with Cecilia Gallerani," trong Kemp và Cotte, La Bella Principessa, 176.

[24] Silverman, Leonardo's Lost Princess, 64; "Mystery of a Masterpiece"; các nghiên cứu của Lumiere Technology về La Bella Principessa, http://www.lumiere-technology.com.

Silverman và Cotte trình bày các nghiên cứu bằng hình ảnh có độ phân giải cao của mình với các chuyên gia khác. Đầu tiên là Cristina Geddo, một nhà nghiên cứu chuyên sâu về Leonardo tại Đại học Geneva. Bà vô cùng kinh ngạc trước cách sử dụng hòa sắc ba màu (đen, trắng, đỏ) bằng bút phấn màu, một kỹ thuật do chính Leonardo khởi xướng và có được ông nhắc đến trong sổ tay. "Xem xét kỹ bề mặt cho thấy toàn bộ bức chân dung được vẽ bằng kỹ thuật tạo bóng điêu luyện theo kiểu của người thuận tay trái (xiên từ phía trên bên trái xuống góc dưới bên phải) mà ta có thể nhìn thấy cả bằng mắt thường và còn rõ hơn nhiều qua các bản quét kỹ thuật số bằng tia hồng ngoại," bà viết trên một tạp chí chuyên khảo.[25]

[25] Christina Geddo, "The 'Pastel' Found: A New Portrait by Leonardo da Vinci?," trong Artes, no. 14 (2009), 63; Christina Geddo, "Leonardo da Vinci: The Extraordinary Discovery of the Last Portrait," bài giảng, Société genevoise d'études italiennes Geneva, 2 tháng Mười, 2012.

Bậc lão làng trong số các học giả nghiên cứu về Leonardo, Carlo Pedretti cũng đồng quan điểm khi viết, "chân dung nhìn nghiêng của người mẫu vô cùng trác tuyệt và con mắt được vẽ chính xác như trong rất nhiều bức tranh cùng thời kỳ của Leonardo."[26] Ví dụ, các tỷ lệ của đầu và cổ, cùng các chi tiết của con mắt vô cùng tương đồng với một bức vẽ vào khoảng năm 1490 của Leonardo, hiện nằm trong Bộ sưu tập Hoàng gia tại Windsor, được gọi là Chân dung một phụ nữ trẻ nhìn nghiêng,[27] cũng như với một hình vẽ Isabella d'Este ở Mantua vào năm 1500.[28]

[26] Carlo Pedretti, tóm tắt giới thiệu cuốn Leonardo Infinito: La vita, l'opera compléta, la modernità của Alessandro Vezzosi, Lumière Technology, 2008, http://www.lumiere-technology.com/images/Download/Abstract_Pr_Pedretti.pdf.

[27] Windsor, RCIN 912505. Bộ sưu tập Hoàng gia quy thời điểm ra đời khoảng năm 1490.

[28] Xem Chương 21.

Đến đây, Silverman và Cotte tìm tới Martin Kemp, một học giả lỗi lạc tại Oxford chuyên nghiên cứu về Leonardo, nổi tiếng vì bản tính chính trực không gì lay chuyển nổi. Kemp thường xuyên nhận được thư từ đề nghị ông xác nhận các tác phẩm được xem là của Leonardo nên đã chẳng mấy lạc quan khi mở bức thư điện tử gửi cho ông vào tháng Ba năm 2008, bên trong là hình ảnh có độ phân giải cao của bức chân dung do Lumiere Technology chụp, "Ôi, bạn thân mến, lại một lần trả lời thư khó nhọc của tôi nữa đây mà," ông nghĩ. Nhưng khi phóng to hình ảnh trên máy tính của mình và cẩn trọng xem xét các chi tiết cùng những nét gạch tạo bóng của người thuận tay trái, ông phấn khích đến run người. "Nếu nhìn vào dải băng đầu, nó hơi thít vào đằng sau mái tóc của cô gái," ông nói, "Leonardo luôn có cảm nhận tuyệt vời về độ cứng của vật liệu và phản ứng của chúng khi chịu áp lực."[29]

[29] Grann, "The Mark of a Masterpiece"; "Mystery of a Masterpiece"; phỏng vấn của tác giả với Martin Kemp; Silverman, Leonardo's Lost Princess, 73.

Hoàn toàn không nhận tiền hay thu phí khi đưa ra các ý kiến chuyên môn, Kemp đồng ý trực tiếp tới xem bức tranh, khi đó đang được lưu giữ trong két an toàn tại một nhà băng ở Zurich, Thụy Sĩ. Ông khá thận trọng nhưng sau vài giờ đồng hồ nghiên cứu bức tranh từ mọi góc nhìn, ông càng chắc chắn hơn về nhận định của mình. "Cái tai đang chơi trò trốn tìm tinh vi dưới những gợn sóng nhẹ nhàng của mái tóc," ông ghi nhận. "Con ngươi ưu phiền với tròng mắt lấp lánh ánh nhìn của một con người sống động như đang hít thở."[30]

[30] Kemp và Cotte, La Bella Principessa, 24; Silverman, Leonardo's Lost Princess, 74; Grann, "The Mark of a Masterpiece."

Kemp trở thành người ủng hộ nhiệt thành của Silverman. "Sau bốn mươi năm sống trong thế giới của Leonardo, tôi nghĩ mình đã tường tận hết cả," ông nói với Silverman. "Nhưng hóa ra không phải vậy. Niềm vui sướng khi lần đầu tiên tôi nhìn thấy bức tranh giờ đã nhân lên rất nhiều lần. Tôi hoàn toàn bị thuyết phục." Ông hợp tác với Cotte để thu thập thêm bằng chứng sau đó xuất bản thành một cuốn sách mang tên; **La Belle Principessa: The Story of the New Masterpiece by Leonardo Da Vinci** (Nàng công chúa xinh đẹp: Câu chuyện về một kiệt tác mới của Leonardo da Vinci).[31]

[31] Silverman, Leonardo's Lost Princess, 103.

Chiếc váy cùng kiểu đầu coazzone của nhân vật cho thấy, nàng có mối liên hệ nào đó với triều đình của Ludovico Sforza ở Milan trong những năm 1490. Leonardo đã vẽ hai người tình của Ludovico, Cecilia Gallerani trong bức Thiếu nữ với con chồn và Lucrezia Crivelli trong bức Người đẹp đội ferronière. Người phụ nữ thứ ba này có thể là ai? Qua một quá trình nghiên cứu loại trừ, Kemp xác định nàng là Bianca Sforza, con ngoài giá thú (nhưng sau này đã được hợp pháp hóa) của ngài công tước. Năm 1496, khi khoảng mười ba tuổi, nàng kết hôn với một trong số những thành viên chủ chốt nhất của triều đình: Galeazzo Sanseverino, Tư lệnh quân đội của Ludovico và là một người bạn thân của Leonardo, chuồng ngựa của vị tướng lĩnh này chính là nơi Leonardo lui tới để vẽ các bức hình phục vụ cho việc dựng bức tượng đài chiến mã. Vài tháng sau khi kết hôn, Bianca qua đời, có lẽ là do trục trặc trong khi mang thai. Kemp đã quyết định đặt tên cho bức tranh là Nàng công chúa xinh đẹp, mặc dù các con gái của vị công tước không bao giờ được chính thức ban cho tước hiệu công chúa.[32]

[32] Kemp và Cotte, La Bella Principessa, 72; Pascal Cotte và Martin Kemp, "La Bella Principessa and the Warsaw Sforziad, 2011," Lumiere Technology, http://www.lumiere-technology.eom//news/Study_Bella_Principessa_and_Warsaw_Sforziad.pdf; Martin Kemp, La Bella Principessa, biên mục tác phẩm trưng bày, Palazzo Ducale, Urbino, 2014; Silverman, Leonardo's Lost Princess, 73; Grann, "The Mark of a Masterpiece"; phỏng vấn của tác giả với Kemp.

Có một bằng chứng khoa học trọng yếu nữa giúp xác nhận tác giả của bức tranh, hay ít nhất cũng là như vậy trong giai đoạn đầu. Cotte đã phát hiện trong các ảnh quét của mình một dấu vân tay trên đỉnh bức chân dung. Leonardo thường dùng bàn tay và ngón tay để làm mượt màu sắc, vậy nên nếu nó trùng khớp với dấu vân tay trên một tác phẩm khác của ông thì xem như câu trả lời đã gần như hoàn toàn chắc chắn.

Cotte đưa một hình ảnh dấu vân tay đó cho Christophe Champod, một giáo sư tại Viện nghiên cứu Tội phạm học và Luật hình sự ở Lausanne. Thấy rằng gần như không thể nào đọc được dấu vân tay vừa được giao, Champod quyết định kêu gọi trợ giúp bằng cách đăng thông tin lên một trang web và tiếp cận được với gần năm mươi người đề nghị được phân tích nó. Thế nhưng kết quả đạt được vẫn không mấy thuyết phục. Không xác định được bất kỳ mẫu hình nào. "Tôi xem dấu vết này là không có giá trị," Champod kết luận.[33]

[33] “Mystery of a Masterpiece.”

Đến đây, một nhân vật gây tranh cãi bước vào vũ đài. Peter Paul Biro, một chuyên gia giám định nghệ thuật ở Montreal, chuyên tìm kiếm và sử dụng dấu vân tay để xác nhận chủ nhân các tác phẩm nghệ thuật. Ông ta đã thành công, hoặc tự xưng mình đã thành công với việc xác nhận tác phẩm của các nghệ sĩ từ J. M. W. Turner* cho tới Jackson Pollock** và thông qua quá trình đó, chấn hưng toàn diện một câu lạc bộ thiển cận của các nhà sành sỏi nghệ thuật. Kemp, Cotte và Silverman liên lạc với ông ta vào đầu năm 2009, đề nghị ông ta đưa ra ý kiến về bức Nàng công chúa xinh đẹp.

* Joseph Mallord William Turner (1775–1851), họa sĩ trường phái lãng mạn người Anh, nổi tiếng với các bức tranh phong cảnh bằng màu nước, được xem là người đặt nền móng cho trường phái Ấn tượng.

** Jackson Pollock (1912–1956), người Mỹ, họa sĩ tiêu biểu của phong trào hội họa biểu hiện trừu tượng, nổi tiếng với phong cách vẽ tranh hành động (action painting).

Sử dụng hình ảnh kỹ thuật số phóng to của bức tranh, Biro tuyên bố có thể xác định các đường gợn trên dấu vân tay, sau đó so sánh nó với một dấu vân tay đã được công nhận là của Leonardo để lại trên bức Thánh Jerome ở chốn hoang vu. Ông tuyên bố có ít nhất tám điểm trùng khớp và ông cũng cho rằng chúng tương thích với một dấu vân tay Leonardo để lại trên bức Ginevra de’ Benci.

Biro đem những phát hiện của mình chia sẻ với David Grann, một cây bút đáng kính có nhiều tác phẩm thuộc hàng bán chạy nhất, đồng thời là chuyên gia viết bài cho tờ New Yorker, Grann khi ấy đang viết một bài giới thiệu về Biro. Biro phóng to những đường nét nhòa nhạt và sau đó chỉ ra một loạt hình ảnh được chụp bằng máy ảnh đa quang phổ. Biện pháp này vẫn không làm cho các dấu vết đủ rõ. Ông ta nói với Grann rằng, sau đó đã sử dụng kỹ thuật “độc quyền” mà ông ta chưa từng công bố để làm cho hình ảnh trở nên rõ nét hơn. Hình ảnh mới này cho phép ông ta xác định tám điểm tương đồng với dấu vân tay trên bức Thánh Jerome. “Trong một lúc, Biro lặng người nhìn chằm chằm vào các dấu vân tay, như thể vẫn còn bàng hoàng trước những gì vừa phát hiện ra,” Grann kể lại. “Ông ta nói rằng khám phá này là sự thừa nhận thành quả của cả cuộc đời ông ấy.”[34]

Biro trình bày chi tiết các phát hiện của mình trong một chương mà ông viết cho cuốn sách của Kemp và Cotte, xuất bản vào năm 2010. “Sự tương thích giữa các dấu vân tay trên các bức Thánh Jerome và Nàng công chúa

xinh đẹp cho ta một bằng chứng quý giá, bổ sung thêm cho rất nhiều phân tích được trình bày trong cuốn sách này," Biro kết luận. Mặc dù Biro cho rằng bằng chứng đó không đủ mạnh để kết luận một vụ án hình sự, "sự trùng khớp của tám điểm được đánh dấu đủ sức hậu thuẫn cho khẳng định tác giả của bức tranh chính là Leonardo."[35]

[34] Grann, "The Mark of a Masterpiece."

[35] Peter Paul Biro, "Fingerprint Examination," trong Kemp và Cotte, La Bella Principessa, 148.

Bằng chứng dấu vân tay xuất hiện trên trang đầu các tờ báo khắp nơi trên thế giới khi nó được công bố vào tháng Mười năm 2009. "Thế giới nghệ thuật xôn xao trước khám phá về một bức chân dung vốn được cho là của một họa sĩ vô danh người Đức thế kỷ XIX, giờ lại được xác thực là của danh họa bậc thầy người Ý Leonardo da Vinci," tạp chí Time ghi nhận. "Và hành trình khám phá nó thì đúng như lấy từ tiểu thuyết trinh thám Sherlock Holmes: các nhà nghiên cứu xác định tác giả bức chân dung bằng cách sử dụng một dấu vân tay 500 năm tuổi." Tờ Guardian tung tin, "các chuyên gia nghệ thuật tin rằng một bức chân dung nữa do Leonardo da Vinci vẽ có thể đã được phát hiện nhờ một dấu vân tay 500 năm tuổi," còn tít bài trên BBC là "Những dấu vân tay dẫn ta đến với Tác phẩm Nghệ thuật mới của da Vinci." Silverman chia sẻ nội tình câu chuyện với một người bạn đang làm việc cho tờ Antiques Trade Gazette và nội dung bài báo đăng lên nói rằng, "ATG vừa tiếp cận toàn bộ bằng chứng khoa học và có thể tiết lộ rằng nó thực sự tiết lộ bàn tay – và dấu vân tay – của một nghệ sĩ trong tác phẩm." Bức tranh Silverman mua với giá khoảng 20.000 đô la giờ đây được ước tính có giá gần 150 triệu đô la.[36]

[36] Jeff Israely, "How a 'New' da Vinci Was Discovered, Time, 15 tháng Mười,2009; Helen Pidd, "New Leonardo da Vinci Painting 'Discovered,'" The Guardian, October 13, 2009; "Fingerprint Unmasks Original da Vinci Painting," CNN, 13 tháng Mười, 2009; "Finger Points to New da Vinci Art," BBC, 13 tháng Mười,2009; Simon Hewitt, "Fingerprint Points to $19,000 Portrait Being Revalued as £100m Work by Leonardo da Vinci," Antiques Trade Gazette, 12 tháng Mười,2009.

Nhưng rồi, giống như bất kỳ câu chuyện trinh thám li kì nào, luôn luôn có một tình tiết đáng ngờ. Tháng Bảy năm 2010, chưa đầy một năm sau khi những tờ báo lớn nhất loạt đăng tin, một bài viết sinh động và sâu sắc của David Grann về câu chuyện cuộc đời của Biro xuất hiện trên tờ New Yorker. Grann viết về hình ảnh mà Biro từng mô tả bản thân, "đôi lúc trên hành

trình tìm kiếm, tôi bắt đầu nhận thấy những điểm không hoàn hảo, lúc đầu thì nhỏ nhưng sau đó chúng hiện rõ dần trong bức tranh này."[37]

[37] Grann, "The Mark of a Masterpiece."

Bài tường thuật dài 16.000 từ của Grann vẽ nên một bức chân dung đáng lo ngại của Biro, các phương pháp làm việc cùng động cơ của ông ta. Nó chỉ ra những sai biệt trong câu chuyện của Biro về việc phân tích các mẫu tranh của Jackson Pollock, điểm lại rất nhiều vụ kiện và cáo buộc gian lận mà Biro từng phải đối mặt và còn trích lời những người cho rằng Biro từng cố tình bóp nặn tiền của họ khi tiến hành xác thực một bức tranh. Nó cũng đặt câu hỏi về độ tin cậy của các hình ảnh vân tay "được làm rõ nét," trích lời một chuyên gia giám định vân tay nổi tiếng từng cho rằng tám điểm tương đồng mà Biro xác định được hoàn toàn không tồn tại. Ầm ĩ hơn, bài báo còn nói rằng, các dấu vân tay mà Biro tuyên bố là của Pollock có vẻ quá giống nhau, tới mức một điều tra viên đã cho rằng có thể ai đó đã in chúng lên bằng một con dấu cao su. Các dấu vân tay "mang dấu hiệu rõ ràng của sự giả mạo," điều tra viên nói với Grann.[38] Biro kịch liệt chối bỏ các cáo buộc và suy luận trong bài báo. Ông ta còn đâm đơn kiện Grann và tờ New Yorker vì bôi nhọ danh dự cá nhân nhưng đơn kiện của ông ta đã bị một tòa án bang và sau đó là cả một tòa phúc thẩm bác bỏ.[39]

[38] Bài báo rất đáng đọc nhờ tính trọn vẹn: Grann, "The Mark of a Masterpiece," www.newyorker.com/magazine/2010/07/12/the-mark-of-a-masterpiece.

[39] Barbara Leonard, "Art Critic Loses Libel Suit against the New Yorker," Courthouse News Service, 8 tháng Mười hai 2015.

Đòn tấn công của New Yorker vào uy tín của Biro đã vô hiệu đánh giá của ông ta có dấu vân tay của Leonardo trên bức Nàng công chúa xinh đẹp. Kemp và Cotte xóa bỏ chương sách do Biro viết khi phiên bản tiếng Ý của cuốn sách được xuất bản. Mặc dù họ khăng khăng bằng chứng dấu vân tay của Biro chỉ là một yếu tố để xác minh, nó đã trở thành trung tâm chú ý của công chúng. Dường như những người có quan điểm nghi ngờ đang thắng thế.

Thế rồi, như một đường xoắn ốc trong các bức vẽ của Leonardo, lại xuất hiện một tình tiết đáng ngờ khác trong câu chuyện. Cotte từng để ý thấy trên mép trái của bức tranh dấu hiệu cho thấy ai đó đã dùng một con dao sắc để cắt tấm da cứng, tạo ra một vài vết trầy nhỏ và còn có ba cái lỗ nhỏ

ở bên lề bức tranh. Kemp bắt đầu theo đuổi giả thuyết rằng bức tranh từng được gắn vào một quyển sách. Đó cũng có thể là lý do vì sao nó được vẽ trên da thuộc, vật liệu dùng để làm sách vào thời kỳ đó. "Giả định của tôi, ở giai đoạn này, là nó nằm trong một tập thơ dành tặng Bianca," Kemp nhớ lại và nó có thể là trang bìa của tập thơ đó."[40]

[40] "Mystery of a Masterpiece."

Sau đó Kemp nhận được một lá thư điện tử của David Wright, giáo sư môn lịch sử nghệ thuật đã về hưu của Trường Đại học Nam Florida, cho ông biết về một cuốn sách nằm trong Thư viện Quốc gia Ba Lan ở Warsaw. Cuốn sách nói về lịch sử của gia tộc Sforza, được minh họa rất sinh động trên da thuộc, ra đời nhân kỷ niệm đám cưới của Bianca Sforza. Mỗi bản gốc đều có bìa khác nhau mang hình ảnh của người nó đề tặng. Phiên bản ở Warsaw được làm vào năm 1496, từng thuộc sở hữu của vua Pháp, sau đó nó được ông trao tặng cho nhà vua Ba Lan vào năm 1518 khi ông kết hôn với Bona Sforza, con gái của người cháu trai xấu số của Ludovico, Gian Galeazzo Sforza.[41]

[41] "New Leonardo da Vinci Bella Principessa Confirmed," trang web của Lumiere Technology, 28 tháng Chín, 2011; Cotte và Kemp, "La Bella Principessa and the Warsaw Sforziad"; "Mystery of a Masterpiece."

Đến thời điểm đó, sự quan tâm của công chúng tới câu chuyện đã đủ để kênh truyền hình National Geographic kết hợp cùng hãng PBS, gửi một đoàn làm phim đi cùng Kemp và Cotte tới Thư viện Quốc gia Ba Lan vào năm 2011, cùng chứng kiến những điều họ tìm kiếm được. Sử dụng một máy quay có độ phân giải cao để ghi lại từng khổ giấy đã được đóng vào cuốn sách như thế nào, họ phát hiện ra có một trang rõ ràng đã bị cắt ra. Tấm da thuộc của trang đó phù hợp với tấm da thuộc của bức Nàng công chúa xinh đẹp. Trang bị thiếu nằm ngay sau phần giới thiệu, nơi đáng ra là vị trí của một hình minh họa. Thêm vào đó, ba cái lỗ trên bức tranh trùng khớp với ba trong số năm lỗ khâu trên cuốn sách. Họ phỏng đoán rằng số lượng lỗ khác nhau có thể được giải thích là do bức chân dung đã bị cắt ra một cách cẩu thả, hoặc hai lỗ khâu còn lại đã được thêm vào khi cuốn sách được phục chế vào thế kỷ XVIII.[42]

[42] Cotte và Kemp, "La Bella Principessa and the Warsaw Sforziad"; Simon Hewitt, "New Evidence Strengthens Leonardo Claim for Portrait," Antiques Trade Gazette, 3 tháng Mười, 2011.

Chẳng có mấy điều mà ta có thể hoàn toàn chắc chắn trong lớp lớp những màn sương mơ hồ vây quanh cuộc đời Leonardo và vẫn có không ít người ngờ rằng Nàng công chúa xinh đẹp không phải là tác phẩm của ông.[43]

[43] Scott Reyburn, "An Art World Mystery Worthy of Leonardo," New York Times, 4 tháng Mười hai, 2015; Katarzyna Krzyzagórska-Pisarek, "La Bella Principessa; Arguments against the Attribution to Leonardo," Artibus et Historiae 36 (tháng Sáu 2015), 61; Martin Kemp, "Errors, Misconceptions, and Allegations of Forgery," Lumiere Technology, 2015, http://www. lumiere-technology.com/A&HresponseMKpdf; "Problems with La Bella Principessa, Part III: Dr. Pisarek Responds to Prof. Kemp," ArtWatch UK, 2016, artwatch.org.uk/problems-with-la-bella-principessa-part-iii-dr-pisarek-responds-to-prof-kemp/; Martin Kemp, "Attribution and Other Issues," Martin Kemp's This and That, 16 tháng Năm, 2015, martinkempsthisandthat.blogspot.com/; Josh Boswell và Tim Rayment, "It's Not a da Vinci, It's Sally from the Co-op," Sunday Times (London), 29 tháng Mười một, 2015; Lorena Munoz-Alonso, "Forger Claims Leonardo da Vinci's La Bella Principessa Is Actually His Painting of a Supermarket Cashier," Artnet News, 30 tháng Mười một, 2015; "Some of the Many Inconsistencies and Dubious Assertions in Greenhalgh's 'A Forger's Tale,' " Lumiere Technology, http://www.lumiere-technology.com/SomeoftheManyInconsistencies.pdf; Vincent Noce, "La Bella Principessa; Still an Enigma," Art Newspaper, tháng Năm 2016, lấy từ The Authentication in Art Congress, Louwman Museum, The Hague, 11 tháng Năm, 2016.

Các hình khối trên bức vẽ quá cứng nhắc, hoàn toàn vắng bóng kỹ thuật phủ mờ sfumato của Leonardo, những đường viền nơi con ngươi và trên gương mặt quá sắc nét. Các chi tiết trên gương mặt thiếu chiều sâu cảm xúc, còn mái đầu thì thiếu những lọn tóc xoăn bóng bẩy. "Nàng công chúa xinh đẹp không phải là tác phẩm của Leonardo," nhà phê bình nghệ thuật của tờ Guardian, Jonathan Jones viết vào năm 2015. "Tôi thực lòng không hiểu làm thế nào một người yêu mến nghệ thuật của ông lại mắc một sai lầm như thế. Trong con mắt người phụ nữ đó chỉ là chết chóc, vẻ đờ đẫn vô cảm trong thế ngồi và cách vẽ chẳng có một chút tương đồng nào với năng lượng và sức sống của Leonardo da Vinci." Nhắc vui tới một tuyên bố đáng ngờ của một chuyên gia chép tranh có tiếng rằng ông ta đã làm giả bức tranh vào thập niên 1970, dùng mẫu vẽ là một cô gái mà ông ta biết là đến từ Bolton, Anh, Jones kết luận rằng, "trông cô nàng thảm hại tới mức có vẻ như vừa được nghỉ giữa ca tại một siêu thị ở Bolton thập niên 1970."[44] Bức vẽ đã bị thẳng thừng loại bỏ khi Bảo tàng Quốc gia tại London tổ chức một triển lãm lớn về các tác phẩm của Leonardo tại Milan. "Không nghi ngờ gì rằng, bức vẽ được gọi là "Principessa" đó sẽ không bao giờ được treo cùng với những kiệt tác của Leonardo", Arturo Galansino, một trong số các giám tuyển của triển lãm, cho biết.

[44] Jonathan Jones, "This Is a Leonardo da Vinci?," The Guardian, 30 tháng Mười một, 2015.

Mặt khác, Kemp ngày càng bị thuyết phục rằng Nàng công chúa xinh đẹp "gần như hai năm rõ mười" là do Leonardo vẽ. "Việc xác định thời điểm vẽ bức tranh vào năm 1496 và danh tính của người mẫu là Bianca vì thế được xác nhận là có khả năng đúng với thực tế rất cao," ông và Cotte ghi lại sau khi nghiên cứu cuốn sách về gia tộc Sforza tại Ba Lan. "Nhận định Leonardo là tác giả của bức chân dung cũng được củng cố mạnh mẽ. Những giả định rằng nó là một bức tranh giả thời hiện đại, một tác phẩm mô phỏng từ thế kỷ XIX, hay một bản sao của tác phẩm đã thất lạc của Leonardo đều chắc chắn bị loại bỏ."[45]

[45] Cotte và Kemp, "La Bella Principessa and the Warsaw Sforziad"; phỏng vấn của tác giả với Martin Kemp.

Dù các đánh giá có đúng hay không, câu chuyện li kì về Nàng công chúa xinh đẹp cũng khiến chúng ta hiểu sâu sắc những gì mình biết và không biết về nghệ thuật của Leonardo. Những tấn kịch dữ dội trong thế giới khoa học và cả con người xung quanh những nỗ lực xác thực bức tranh và cả hạ bệ nó, giúp chúng ta hiểu thêm những điều làm nên một tác phẩm do chính tay Leonardo tạo nên.

CHƯƠNG 17

KHOA HỌC CỦA NGHỆ THUẬT

CUỘC TRANH BIỆN*

* Paragone: một từ tiếng Ý, có nghĩa là "sự so sánh," chỉ một cuộc tranh luận vào thời kỳ Phục hưng mà chủ đề là sự ưu việt của một loại hình nghệ thuật (kiến trúc, điêu khắc, hay hội họa) so với các loại hình nghệ thuật khác. Luận thuyết của Leonardo về hội họa, nhấn mạnh độ khó trong kỹ thuật và tính ưu việt của thị giác, là một ví dụ điển hình của những cuộc tranh luận này. Giorgio Vasari cho rằng hội họa là cha đẻ của mọi loại hình nghệ thuật, vì thế nó phải là bộ môn quan trọng nhất.

Ngày 9 tháng Hai năm 1498, Leonardo tham dự một phiên tranh luận buổi tối sôi nổi tại Lâu đài Sforza mà chủ đề là giá trị tương đối của hình học, điêu khắc, âm nhạc, hội họa và thi ca. Ông đưa ra những luận cứ khoa học và mỹ học chặt chẽ để bảo vệ hội họa, lĩnh vực mà cho đến thời điểm ấy vẫn chỉ được xem là một môn nghệ thuật cơ khí, ông khẳng định rằng, thay vì quan niệm đương thời, hội họa nên được xem như đỉnh cao của nghệ thuật nhân văn, vượt trội hơn cả thi ca, âm nhạc và điêu khắc. Hiện diện trong vai trò một môn đồ của hình học, nhà toán học triều đình Luca Pacioli ghi lại rằng, trong số những người tham dự có các vị hồng y, tướng lĩnh, các cận thần của triều đình, cùng "các nhà hùng biện lỗi lạc, bậc thầy trong các môn khoa học cao quý là y học và chiêm tinh." Phần lớn những lời khen ngợi của Pacioli đều dành cho Leonardo, ông viết, "một trong số những nhân vật lẫy lừng nhất" là "kiến trúc sư, kỹ sư và nhà phát minh đại tài Leonardo, người mà mọi thành tựu trong điêu khắc, biểu diễn và hội họa đều đúng như tên gọi của ông." Đây không chỉ là cách chơi chữ với tên gọi (Vinci từ chữ **victor** có nghĩa là người chiến thắng), nó còn cho thấy không chỉ bản thân Leonardo mà cả những người khác cũng xem ông là một kỹ sư, kiến trúc sư kiêm họa sĩ.[1]

[1] Zöllner, 2:108; Monica Azzolini, "Anatomy of a Dispute: Leonardo, Pacioli and Scientific Courtly Entertainment in Renaissance Milan," Early Science and Medicine 9.2 (2004), 115.

Những cuộc tranh luận trên sân khấu về giá trị tương đối của các chủ đề học thuật khác nhau, từ toán cho tới triết học rồi nghệ thuật, là hoạt động chủ đạo vào các buổi tối tại Lâu đài Sforza. Được gọi là **paragone**, từ tiếng Ý có nghĩa là "sự so sánh," các bài diễn thuyết là một cách để các nghệ sĩ

và học giả thời kỳ Phục hưng thu hút các nhà bảo trợ cũng như nâng cao địa vị xã hội của bản thân. Đây cũng là một địa hạt khác mà Leonardo, với niềm say mê cả nghệ thuật sân khấu lẫn những cuộc đàm luận trí tuệ, có thể tận dụng để phát huy tài năng xuất chúng của mình ở chốn quan trường.

Giá trị tương đối của hội họa so với các loại hình nghệ thuật và thủ công khác là chủ đề đã được đưa ra bàn luận từ giai đoạn đầu của thời kỳ Phục hưng, khi đó nó đóng vai trò hệ trọng hơn nhiều so với những cuộc tranh luận của chúng ta ngày nay về những thứ như là truyền hình so với điện ảnh. Trong cuốn sách ra đời vào khoảng năm 1400 có tên **The Book of Art** (Cẩm nang nghệ thuật), nói về kỹ thuật và năng lực tưởng tượng cần có khi vẽ tranh, tác giả Cennino Cennini cho rằng, "[hội họa] xứng đáng được vinh danh bên cạnh các học thuyết và được đặt trên đỉnh cao cùng với thi ca."[2] Alberti cũng không tiếc lời ca tụng ngôi vị của hội họa trong cuốn sách **Bàn về hội họa** mà ông viết năm 1435. Một quan điểm phản biện được Francesco Puteolano đưa ra vào năm 1489 khi cho rằng thi ca và viết sử mới là quan trọng nhất. Danh tiếng cùng ký ức về những vị quân vương vĩ đại, trong đó có cả **Caesar** và **Alexander Đại đế**, đều được lưu truyền nhờ các nhà sử học chứ không phải các nhà điêu khắc hay họa sĩ, ông nói.[3]

[2] Cennino d'Andrea Cennini, Il Libro dell' Arte, trans. Daniel V. Thompson Jr. (Dover, 1933).

[3] Carlo Dionisotti, "Leonardo uomo di lettere," Italia Medioevale e Umanistica3 (1962), 209.

Bài tranh biện mà có vẻ như Leonardo đã viết và sửa chữa nhiều lần, thực ra chỉ là những đoạn văn dài dòng nhưng điều quan trọng là chúng ta phải nhớ rằng, cũng giống như rất nhiều lời tiên tri hay truyện ngụ ngôn khác của ông, bài bút chiến được làm ra vì mục đích trình diễn chứ không phải để công bố chính thức. Các học giả ngày nay đôi khi phân tích bài tranh biện này của ông như thể đó là một bài tiểu luận chứ không phải là một ví dụ nữa về vai trò quan trọng của các sự kiện sân khấu trong cuộc đời cũng như sáng tạo nghệ thuật và kỹ thuật của Leonardo. Chúng ta nên hình dung ông đang diễn thuyết hùng hồn trước sự ngưỡng mộ của đám đông khán giả là quần thần trong triều đình của ngài công tước.[4]

[4] Claire Farago, Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation (Leiden: Brill Studies, 1992). Hầu hết các trích dẫn mà tôi sử dụng đều dùng các bản dịch mới của bà. Nguồn tư liệu gốc về bài tranh biện của Leonardo và lý thuyết hội họa mà ông đề xuất đều là các bản chép tay, có lẽ đã được Melzi tập hợp, được đặt tên là Sổ

tay Codex Urbinas 1270 và hiện đang nằm ở Vatican. Bài tranh biện được lấy làm phần mở đầu của lý thuyết; nó bắt nguồn từ tập Sổ tay Paris Ms. A và các trang sổ tay được gọi là Libro A hiện đã mất tích, được Carlo Pedretti dựng lại từ các đoạn trong các cuốn Sổ tay Codex Urbinas.

Mục đích bài tranh biện của Leonardo là nâng tầm giá trị công việc của các họa sĩ - và địa vị xã hội của họ - bằng cách kết nối nghệ thuật với quang học thị giác và toán học phối cảnh. Nhờ đề cao mối giao hòa giữa nghệ thuật và khoa học, Leonardo cũng đưa ra lý lẽ căn bản nhất giúp ta hiểu về tài năng kiệt xuất của ông: sáng tạo thực sự là khả năng kết nối quan sát với tưởng tượng, nhờ đó làm nhòa đi ranh giới giữa thực tế và huyễn tưởng. Ông cho rằng, một họa sĩ vĩ đại sẽ khắc họa được cả hai.

Một tiền đề căn bản trong lý lẽ của Leonardo là sự ưu việt của thị giác so với các giác quan khác. “Con mắt, vẫn được gọi là cửa sổ tâm hồn, là phương tiện căn bản mà qua đó các thụ quan cảm giác của não bộ có thể lĩnh hội đầy đủ và kỳ diệu nhất vô số tạo tác của tự nhiên.” Thính giác kém hữu dụng hơn, bởi âm thanh sẽ biến mất ngay sau khi chúng được sinh ra. “Thính giác không quý giá bằng thị giác; ngay sau khi được sinh ra, âm thanh sẽ chết đi, và cái chết của nó cũng mau chóng như chính cuộc sinh thành. Thị giác thì không như vậy, bởi nếu bạn đưa ra trước mắt một vật thể tuyệt đẹp với các chi tiết hài hòa về tỷ lệ, vẻ đẹp đó... sẽ hiện hữu lâu dài và mắt bạn sẽ vẫn luôn nhìn thấy nó.”[5]

[5] Codex Ash., 2:19r-v.

Còn với thi ca, nó cũng không quý giá bằng hội họa, lý do Leonardo đưa ra là bởi phải tốn rất nhiều từ ngữ thì các nhà thơ mới truyền tải được thứ mà chỉ một bức tranh cũng có thể làm được:

Này thi sĩ, nếu ngươi kể một câu chuyện bằng ngòi bút thì người họa sĩ với cây cọ vẽ sẽ kể lại nó một cách dễ dàng hơn, trọn vẹn hơn và hấp dẫn khán giả hơn. Ví dụ, một thi sĩ mô tả vẻ quyến rũ của một người phụ nữ cho người yêu của cô ấy, còn một họa sĩ sẽ vẽ chính người phụ nữ đó và các người sẽ thấy theo lẽ tự nhiên niềm mê say của nhà phê bình sẽ được dẫn dắt về đâu. Ngươi xếp hội họa vào đám nghệ thuật cơ khí nhưng thực sự nếu các họa sĩ cũng có tài ca ngợi tác phẩm của họ bằng lời như ngươi, thì không đời nào hội họa phải chịu sự sỉ nhục này.[6]

[6] Codex Ash., 2:20r; Notebooks/Irma Richter, 189; Notebooks/J. P. Richter, 634.

Và lại một lần nữa, ông thừa nhận rằng mình là người "ít chữ," bởi vậy mà không thể nào đọc được toàn bộ các tác phẩm cổ điển nhưng là một họa sĩ, ông đã làm được điều còn vẻ vang hơn thế, đó là: đọc được tự nhiên.

Hội họa cũng ở tầm cao hơn điêu khắc, ông lý luận. Người họa sĩ phải vẽ "ánh sáng, bóng tối và màu," những thứ mà một nhà điêu khắc nhìn chung có thể bỏ qua. "Bởi vậy, điêu khắc có ít mối quan tâm hơn và vì thế không đòi hỏi sự khéo léo nhiều như hội họa."[7] Thêm vào đó, điêu khắc là một công việc bẩn thỉu lấm lem, không hợp với một bậc quyền quý thanh cao. Thợ điêu khắc bị "bột đá làm dây bẩn khắp người... chỗ ở của anh ta bẩn thỉu, dính đầy bụi và vụn đá," trong khi người họa sĩ thì "ngồi trước tác phẩm của mình trong tư thế thoải mái nhất, ăn vận chỉnh tề và quét những lớp màu tinh tế lên tranh bằng cây cọ thanh mảnh."

[7] Codex Urb., 21v.

Những công việc sáng tạo kể từ thời cổ xưa đã được chia làm hai loại: nghệ thuật cơ khí và nghệ thuật nhân văn với địa vị cao cấp hơn. Hội họa từng bị xếp vào loại hình thứ nhất bởi nó là một nghề thủ công dựa trên lao động chân tay, giống như thợ kim hoàn hay dệt thảm. Leonardo bác bỏ lý lẽ này khi cho rằng hội họa không chỉ là một môn nghệ thuật mà còn là một môn khoa học. Để tạo nên những vật thể ba chiều trên một mặt phẳng, người họa sĩ cần hiểu các quy tắc phối cảnh và thị giác. Chúng là những môn khoa học có nền tảng từ toán học. Bởi vậy, hội họa là sự sáng tạo của cả bàn tay lẫn khối óc.

Đến đây Leonardo còn tiếp tục đi xa hơn nữa. Ông cho rằng hội họa đòi hỏi không chỉ trí tuệ mà còn cả trí tưởng tượng nữa. Chính yếu tố huyễn tưởng khiến cho hội họa mang tính sáng tạo, vì thế nó có địa vị cao quý hơn. Nó không chỉ ghi lại thực tại mà còn cả những hình dung tưởng tượng, như những con rồng, ma quỷ, các thiên thần với đôi cánh diệu kỳ và những quang cảnh thần tiên kỳ ảo hơn bất cứ thứ gì tồn tại trên đời. "Thế cho nên, hỡi các nhà văn, thật là sai lầm khi loại bỏ hội họa khỏi nghệ thuật nhân văn, bởi nó nắm trọn trong mình không chỉ các tạo tác của tự nhiên mà cả vô số những thứ mà tự nhiên không bao giờ sáng tạo ra được."[8]

[8] Codex Urb., 15v.

TƯỞNG TƯỢNG VÀ THỰC TẠI

Đó cũng là bản tuyên ngôn súc tích nhất về tài năng xuất chúng của Leonardo: khả năng ghi lại không chỉ các tạo tác của tự nhiên mà cả vô số những thứ mà tự nhiên không bao giờ sáng tạo ra được, “nhờ cuộc hôn phối giữa quan sát và tưởng tượng.”

Leonardo tin rằng kinh nghiệm là nền tảng của tri thức, nhưng ông cũng luôn say sưa với thế giới huyễn tưởng, ông thích thú với những kỳ quan có thể nhìn thấy tận mắt và cả những thứ chỉ có trong tưởng tượng. Kết quả là, tâm trí ông có thể nhảy múa tự do, đôi khi cuồng nhiệt, giữa lằn ranh mờ ảo của hiện thực và huyễn tưởng.

Ví dụ, hãy xem lời khuyên của ông khi nhìn vào một bức tường “hoen bẩn hay pha tạp từ nhiều chất liệu đá khác nhau.” Leonardo có thể nhìn chăm chú vào một bức tường như thế và quan sát chính xác từng vệt vân trên mỗi tảng đá cùng những chi tiết có thực khác. Nhưng ông cũng biết cách sử dụng bức tường ấy như một điểm tựa cho trí tưởng tượng của mình và như một “cách để kích thích và khuấy động tâm trí”. Ông khuyên các nghệ sĩ trẻ:

Mọi người có thể nhận thấy từ các mẫu hình trên bức tường sự tương đồng với vô vàn quang cảnh khác nhau, được tô điểm bởi những ngọn núi, dòng sông, dốc đá, cây cối, những dải đồng bằng, thung lũng bao la và những ngọn đồi đủ hình dáng; hoặc có khi mọi người sẽ nhìn thấy được cả những trận đánh và các chiến binh đang lâm trận; có thể là cả những gương mặt và trang phục lạ lùng, cùng vô số những thứ khác mà mọi người có thể biến chúng thành những hình khối hoàn chỉnh và đẹp đẽ. Hiệu ứng do những bức tường vằn vện tạo ra cũng giống như âm thanh của những quả chuông, trong đó mọi người có thể nhận thấy bất kỳ cái tên hay từ ngữ nào có thể tưởng tượng ra… Mọi người nên nhìn vào những vết nứt trên tường, hay đám tro tàn của một đống lửa, những đám mây hay vũng bùn, và nếu quan sát kỹ, mọi người sẽ tìm thấy những ý tưởng tuyệt vời, bởi tâm trí bị kích thích sẽ sáng tạo ra những thứ mới lạ từ chính những điều mơ hồ nhất.[9]

[9] Codex Ash., 1:13a, 2:22v; Codex Urb., 66; Notebooks/J. P. Richter, 508; Notebooks/Irma Richter, 172. Xem thêm Kenneth Clark, “A Note on the Relationship of His Science and Art,” History Today, 1 tháng Năm, 1952,

303; Kemp Marvellous, 145; Martin Kemp, “Analogy and Observation in the Codex Hammer,” trong Studi Vinciani in Memoria di Nando di Toni, Mario Pedini biên tập (Brescia, 1986), 103.

Leonardo là một trong những người quan sát thiên nhiên khắt khe nhất trong lịch sử, nhưng các kỹ năng quan sát của ông cộng hưởng chứ không hề mâu thuẫn với năng lực tưởng tượng. Giống như tình yêu với nghệ thuật và khoa học, khả năng quan sát và tưởng tượng của ông hòa quyện vào nhau để dệt nên một tài năng kiệt xuất. Ông có một trí tưởng tượng tổng hợp. Như khi ông có thể trang trí một con thằn lằn thật bằng nhiều bộ phận của các con vật khác để biến nó thành một con quỷ có hình thù giống như một con rồng; và dù là với một trò ảo thuật khéo léo hay một bức vẽ cầu kỳ, ông cũng có thể chọn lọc các chi tiết và mẫu hình của tự nhiên rồi kết hợp chúng lại với nhau trong những mối liên kết đậm chất tưởng tượng.[10]

[10] Để có một ví dụ, xin xem Windsor, RCIN 912371.

Không có gì ngạc nhiên, Leonardo cố gắng tìm kiếm một sự giải thích khoa học cho khả năng này. Khi vẽ sơ đồ não bộ con người trong các nghiên cứu giải phẫu học, ông cho rằng, năng lực tưởng tượng nằm ở một khoang nơi nó có thể tương tác mật thiết với năng lực tư duy.

LUẬN THUYẾT

Công tước Ludovico vô cùng ấn tượng với bài tranh biện của Leonardo, tới nỗi ông đề xuất Leonardo biên soạn lại nó thành một luận thuyết tóm lược. Leonardo cũng nuôi ý định đó, và rõ ràng là, một vài bản nháp trong sổ tay của ông đã được ghép nối lại với tính liên kết chặt chẽ đủ để nhà viết sử Lomazzo cho nó là một cuốn sách hoàn chỉnh.[11] Tương tự như vậy, người bạn Pacioli của ông cũng ghi lại vào năm 1498 rằng: “Leonardo với tất cả sự chuyên cần đã hoàn thành cuốn sách quý giá về Hội họa và Chuyển động của Con người.” Nhưng cũng như với rất nhiều tranh và các lý thuyết khác, **“hoàn tất”** đối với Leonardo có tiêu chuẩn cao hơn nhiều, ông không bao giờ cho xuất bản bài tranh biện hay bất cứ lý thuyết hội họa nào của mình. Pacioli đã quá hào phóng khi dùng chữ chuyên cần để viết về bạn.

[11] Nhà viết tiểu sử đương thời Gian Paolo Lomazzo cũng là người giả định rằng luận thuyết này đã được viết theo yêu cầu của Ludovico Sforza.

Thay vì cho xuất bản các ghi chép của mình về hội họa, Leonardo đã dành cả cuộc đời để trau chuốt chúng, cũng giống như với rất nhiều tác phẩm tranh của ông. Hơn một thập kỷ sau, ông vẫn còn bổ sung thêm những suy ngẫm và vạch ra những điểm mới cho luận thuyết đó. Kết quả là một loạt các ghi chép dưới nhiều hình thức khác nhau: các đoạn ghi chép trong hai cuốn sổ tay trong đầu những năm 1490, hiện là hai Bản chép tay Paris A và C; một tập các ý tưởng được ghi chép vào khoảng năm 1508, sau được thu thập lại thành tập Sổ tay Codex Atlanticus như ngày nay; và một tập đã mất tích từ những năm 1490 có tên Libro W. Sau khi Leonardo qua đời, trợ lý đồng thời là người thừa kế tài sản của ông, Francesco Melzi đã dựa vào các trang sổ tay này để soạn một cuốn sách vào khoảng những năm 1540 mà ngày nay vẫn được biết tới là **Treatise on Painting** (Chuyên luận về hội họa) của Leonardo nhưng có rất nhiều phiên bản với độ dài ngắn khác nhau, bài tranh biện của Leonardo được in trong một chương mở của cuốn sách.[12]

[12] Để có bảng niên đại đầy đủ các bản chép tay cùng lịch sử các phiên bản khác nhau của Luận thuyết, xem Carlo Pedretti, Leonardo da Vinci on Painting(University of California, 1964), đây là tập hợp từ các bản chép lại của Melzi vẫn được gọi tên là Sổ tay Codex Urbinas 1270 và các cuốn sổ tay khác (xem trích dẫn của Pacioli tại trang 9). Melzi liệt kê mười tám bản viết tay của Leonardo mà ông sao chép lại, nhưng chỉ còn bảy bản đến nay vẫn được biết đến là còn tồn tại. Để có một so sánh giữa các bản viết tay, xin xem trang web Leonardo da Vinci and His “Treatise on Painting,” www.treatiseonpainting.org. Xem thêm Claire Farago, Re-reading Leonardo: The Treatise on Painting across Europe, 1550–1900 (Ashgate, 2009), và các bài luận của Martin Kemp và Juliana Barone “What Might Leonardo’s Own Trattato Have Looked Like?” and Claire Farago, “Who Abridged Leonardo da Vincis Treatise on Painting?” trong cuốn sách; Monica Azzolini, “In Praise of Art: Text and Context of Leonardo’s ‘Paragone’ and Its Critique of the Arts and Sciences,” Renaissance Studies 19.4 (tháng Chin 2005), 487; Fiorani, “The Shadows of Leonardo’s Annunciation and Their Lost Legacy,” 119; Fiorani, “The Colors of Leonardo’s Shadows,” 271. Claire Farago là người đặt câu hỏi về việc liệu Melzi có phải là người biên tập.

Hầu hết các đoạn mà Melzi thu thập là do Leonardo viết trong khoảng thời gian từ năm 1490 đến năm 1492, quanh thời điểm ông bắt đầu vẽ phiên bản thứ hai (phiên bản ở London) của bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá, và đã thành lập xưởng thực hành của riêng mình với các trợ lý và môn đệ đang theo học.[13] Vì thế, sẽ sáng rõ hơn nếu ta hiểu rằng rất nhiều nội dung trong đó nói về các nghiên cứu của Leonardo cùng với các đồng môn khi xử lý các thách thức tinh vi về ánh sáng trên bức tranh.

[13] Claire Farago, “A Short Note on Artisanal Epistemology in Leonardo’s Treatise on Painting,” trong Moffatt vàTaglialagamba, 51.

Chính từ những đoạn ghi chép này, chúng ta sẽ có được những ví dụ hoàn hảo nhất về việc theo Leonardo, ranh giới giữa khoa học của nghệ thuật và nghệ thuật của khoa học xóa nhòa ở trong nhau như thế nào. Cái tên Pacioli đặt cho lý thuyết của Leonardo, "Bàn về hội họa và chuyển động của con người," cũng chỉ ra những mối liên kết Leonardo đã tạo dựng nên. Trong số các chủ đề ông đan cài chặt chẽ với nhau có: bóng, ánh sáng, màu, tông sắc, phối cảnh, quang học và nhận thức về chuyển động. Cũng giống như với giải phẫu học, ban đầu ông bắt tay vào nghiên cứu những chủ đề này với mục đích hoàn thiện kỹ thuật vẽ tranh, nhưng sau đó đã hoàn toàn chìm đắm vào thế giới mênh mông của khoa học, chỉ với mục đích là thỏa mãn niềm vui sướng thuần khiết khi tri nhận thế giới tự nhiên.

BÓNG

Năng lực quan sát của Leonardo trở nên đặc biệt bén nhạy với các hiệu ứng sáng và tối. Ông nghiên cứu các loại bóng khác nhau do các loại ánh sáng khác nhau tạo ra, và ông lấy nó làm công cụ tạo hình cơ bản để gây ấn tượng về hình khối trong tranh, ông để ý ánh sáng khi phản xạ trở lại từ một vật thể sẽ nhẹ nhàng làm sáng một mảng tối ở gần đó ra sao hay phủ một quầng sáng lên cạnh dưới của một khuôn mặt như thế nào. Ông có thể nhận ra màu của một vật thể bị tác động ra sao khi một mảng bóng dần trùm lên nó. Cuộc hôn phối giữa quan sát thực tiễn và lý thuyết trừu tượng mà Leonardo là người đạo diễn chính là điều làm nên khoa học của ông.

Leonardo đã bắt đầu nghiên cứu về những hiện tượng phức hợp của bóng khi làm các bài tập thực hành vẽ xếp nếp ở xưởng của Verrocchio. Ông hiểu ra rằng, chính việc sử dụng các mảng bóng, chứ không phải đường nét, mới là bí mật giúp người họa sĩ dựng một vật thể nổi ba chiều trên một mặt phẳng hai chiều. Mục tiêu chính của một họa sĩ, Leonardo tuyên bố, "là khiến một mặt phẳng làm hiện diện trên nó một vật thể như thể nó được dựng lên và tách biệt hẳn khỏi mặt phẳng đó." Thành tựu đỉnh cao này của hội họa "có được là nhờ các mảng sáng và tối." Ông biết rằng, bản chất của một bức tranh đẹp, và yếu tố căn bản giúp một hình vẽ trông như thể một vật thể nổi trong không gian ba chiều là tạo bóng đúng cách, đó là lý do tại sao ông dành nhiều thời gian nghiên cứu và viết về bóng hơn bất kỳ một chủ đề nào khác liên quan tới nghệ thuật.

Ông thấy yếu tố bóng đóng vai trò quan trọng tới mức, trong đề cương luận thuyết của mình, ông định dành phần đầu tiên để nói về chủ đề này. “Bóng đối với tôi có vẻ như là yếu tố quan trọng nhất trong phối cảnh, bởi nếu không có chúng, những vật thể trong mờ hay đồng nhất sẽ không thể được thể hiện rõ nét,” ông viết. “Bóng là phương tiện mà nhờ nó các vật thể được định dạng. Các dạng thức của vật thể sẽ không thể được nắm bắt chi tiết nếu bóng của chúng không được thể hiện.”[14]

[14] Codex Urb., 133r-v; Codex Atl., 246a/733a; Leonardo Treatise/ Rigaud, ch. 178; Leonardo on Painting, 15; Notebooks/J. P. Richter, 111, 121.

Nhấn mạnh việc sử dụng bóng như yếu tố then chốt để dựng các hình khối ba chiều trong tranh theo quan điểm của Leonardo là một sự đoạn tuyệt với cách vẽ phổ biến thời kỳ đó. Theo Alberti, hầu hết các nghệ sĩ đều coi trọng vai trò của các đường viền cạnh. “Cái gì là quan trọng nhất, Bóng hay là Đường viền trong tranh?” Leonardo đặt câu hỏi trong các ghi chép liên quan đến lý thuyết hội họa của mình, ông cho rằng câu trả lời là Bóng. “Cần nhiều quan sát và nghiên cứu để hoàn thiện phần bóng đổ trên một bức tranh hơn là chỉ vẽ các đường viền.” Ông hay nhắc đến một thử nghiệm cho thấy tại sao tạo bóng lại là phương pháp tinh tế hơn so với tạo đường nét. “Bằng chứng là, các nét có thể được đánh dấu bằng một tấm màn trong hay một tấm kính phẳng đặt giữa mắt và vật mẫu để họa sĩ bắt chước theo. Nhưng phương pháp đó không có tác dụng khi tạo bóng, bởi vô số sắc độ đậm nhạt cùng sự pha trộn giữa chúng khiến chúng không có một ranh giới rõ ràng nào.”[15]

[15] Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 177.

Leonardo tiếp tục những ghi chép đầy ám ảnh về bóng. Cho đến nay, nhân loại vẫn còn lưu giữ lại được khoảng mười lăm ngàn từ mà ông viết về chủ đề này, đủ để lấp đầy ba mươi trang sách, đó có thể chỉ là non nửa những gì ông thực sự đã viết ra. Các quan sát, hình vẽ, bảng biểu của ông càng lúc càng phức tạp hơn. Sử dụng giác quan nhạy bén với các mối tương quan về tỷ lệ, ông đã tính toán hiệu ứng của ánh sáng khi chiếu vào các vật thể có đường viền cong từ nhiều góc khác nhau. “Nếu vật thể lớn hơn ánh sáng chiếu vào nó, phần bóng đổ sẽ giống như hình một kim tự tháp cụt chóp lộn ngược, và chiều dài thì không có giới hạn xác định. Nhưng nếu

vật thể nhỏ hơn ánh sáng, phần bóng đổ sẽ giống như một hình kim tự tháp có đỉnh, như những gì ta quan sát thấy khi có nguyệt thực.”

Sử dụng bóng đổ một cách tài tình trở thành sức mạnh xuyên suốt các bức họa của Leonardo, phân biệt chúng với tác phẩm của các nghệ sĩ đương thời. Đặc biệt, ông rất tài tình trong cách sử dụng các tông sắc nhạt dần của màu để tạo bóng. Các phần nhận nhiều ánh sáng trực tiếp nhất trong một quang cảnh sẽ có màu thẫm nhất. Hiểu biết về mối quan hệ giữa bóng và tông màu này đã làm nên tính liên kết chặt chẽ xuyên suốt các tác phẩm nghệ thuật của ông.

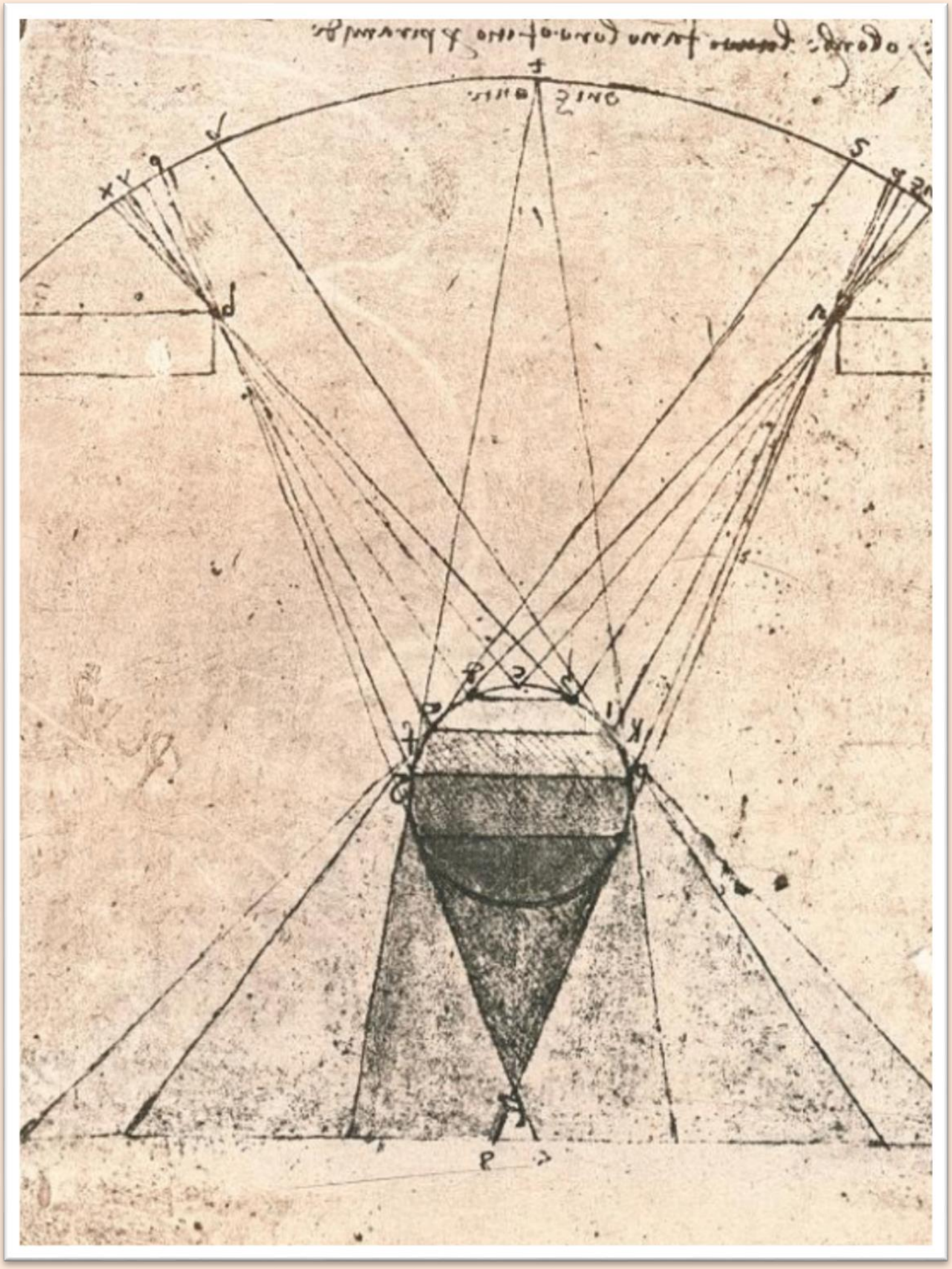
Đến lúc này, khi đã trở thành một tín đồ của cả tri thức sách vở lẫn thử nghiệm thực tiễn, Leonardo bắt đầu nghiên cứu tác phẩm của Aristotle về bóng và liên hệ nó với rất nhiều thử nghiệm tài tình khi sử dụng những cây đèn và vật thể có kích thước khác nhau. Kết quả thu được là rất nhiều loại bóng đổ khác nhau và vô số ghi chép về từng loại một: bóng cơ sở do ánh sáng chiếu trực tiếp vào một vật thể tạo nên, bóng phát sinh do ánh sáng khuếch tán qua không gian, phần bóng hòa trộn tinh vi với ánh sáng phản chiếu từ các vật thể gần đó, bóng hỗn hợp do nhiều nguồn sáng chiếu cùng lúc vào vật thể, bóng sinh ra từ ánh sáng dịu nhẹ vào lúc hừng đông hay buổi chiều tà, bóng tạo ra từ ánh sáng lọt qua vải lanh hay giấy, và rất nhiều biến thể khác. Từng loại một đều là kết quả của những quan sát vô cùng ấn tượng, ví dụ như: “Luôn có một không gian nơi ánh sáng đổ xuống và sau đó phản xạ trở lại nguồn; gặp phần bóng đổ ban đầu, nó hòa quyện vào và làm nó nhạt đi đôi chút.”[16]

[16] Notebooks/J. P. Richter 160, 111–18; Nagel, “Leonardo and Sfumato,” 7; Janis Bell, “Aristotle as a Source for Leonardo’s Theory of Colour Perspective after 1500,” Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 56 (1993), 100; Codex Atl., 676r; Codex Ash., 2:13v.

Đọc các nghiên cứu của ông về ánh sáng phản xạ giúp ta cảm nhận sâu sắc hơn những nét tinh tế nơi mảng tối lốm đốm sáng trên cạnh bàn tay Cecilia trong bức Thiếu nữ với con chồn hay bàn tay Maria trong bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá, nó cũng nhắc nhở ta về thứ khiến chúng trở thành những kiệt tác sáng tạo đột phá. Nghiên cứu các bức họa, đến lượt nó, lại giúp chúng ta hiểu sâu hơn về quá trình nghiên cứu hiện tượng phản xạ và ánh sáng phản xạ của Leonardo. Quá trình tương tác này cũng đúng với chính ông: các phân tích về thiên nhiên làm sáng tỏ nghệ thuật của

ông, và đến lượt mình, nó lại làm sáng tỏ những phân tích của ông về chính thiên nhiên.[17]

[17] Jurgen Renn, ed., Galileo in Context (Cambridge, 2001), 202.



Nghiên cứu về bóng



Nghiên cứu ánh sáng chiếu vào đầu người

HÌNH KHỐI KHÔNG ĐƯỜNG VIỀN

Kỹ thuật dựa vào bóng chứ không phải đường viền để định dạng hình khối của hầu hết các vật thể của Leonardo bắt nguồn từ một nguyên lý căn bản mà ông rút ra từ cả quan sát thực tiễn và lý thuyết toán học: một vật thể trong tự nhiên sẽ không có đường viền hay ranh giới rõ rệt. Và không phải do cách chúng ta nhận thức các vật thể mà khiến cho các đường biên của chúng mờ nhòa đi. Ông nhận ra rằng, chính thiên nhiên, không phụ thuộc vào mắt người quan sát, cũng không hề có những đường nét chính xác.

Trong các nghiên cứu toán học của mình, ông phân biệt giữa các đại lượng số học, gồm các đơn vị rời rạc và có thể phân chia được, với các đại lượng liên tiếp giống như trong hình học, bao gồm các chiều kích và độ đậm nhạt có thể được chia nhỏ đến vô tận. Bóng thuộc về loại thứ hai; chúng biến thiên trong một dải liền mạch chứ không phải là những đơn vị rời rạc có thể phân định được. “Không có khác biệt tuyệt đối giữa sáng và tối, bởi chúng là những đại lượng liên tục,” ông viết.[18]

[18] Notebooks/J. P. Richter, 121; Nagel, “Leonardo and Sfumato.”

Đó không phải là một phát kiến mới mẻ. Nhưng Leonardo còn đi xa hơn thế. Ông nhận ra rằng, không có thứ gì trong tự nhiên có đường viền, cạnh hay ranh giới chính xác về mặt toán học: “Đường viền không phải là bất kỳ một chiều kích nào thuộc về bề mặt vật thể, cũng không phải là một phần của không khí bao quanh bề mặt đó,” ông viết, ông nhận ra rằng, các điểm và đường thẳng chỉ là những sáng tạo của toán học. Chúng không phải là một vật chất tồn tại và không có kích thước. Chúng nhỏ vô hạn. “Đường tự nó không có nội dung cũng không có bản chất và nên được gọi là một khái niệm tưởng tượng chứ không phải là một vật thể thực; và về bản chất nó không chiếm lĩnh chút không gian nào cả.”

Lý thuyết này - dựa trên sự tổng hợp của quan sát, hiểu biết về quang học và toán học của Leonardo - càng củng cố niềm tin của ông rằng các nghệ sĩ không nên dùng đường viền trong tranh. “Đừng vẽ viền ngoài bằng những đường nét đậm sắc, bởi viền là các đường và không thể nào nhìn thấy chúng được, không phải chỉ do ở xa mắt mà ngay khi ở sát gần cũng vậy,” ông viết. “Nếu đường và điểm trong toán học là không thể nhìn thấy được, thì đường viền của vật thể, cũng là các đường, cũng không thể nhìn

thấy được, cho dù chúng có ở ngay gần.” Người nghệ sĩ, thay vào đó, cần thể hiện hình dạng và thể tích của vật dựa vào ánh sáng và bóng tối. “Đường bao quanh một vật thể có độ dày không thể nào nhìn thấy được. Vì thế cho nên, hỡi các họa sĩ trẻ, đừng bao quanh các vật thể bằng đường nét.”[19] Nguyên tắc này đi ngược lại với truyền thống hội họa Florence, được biết đến với tên gọi thiết kế đường nét (disegno lineamentum), một kỹ thuật được Vasari ca ngợi, dựa trên sự chính xác về đường nét trong khi vẽ tranh và sử dụng đường viền để tạo hình và tạo kiểu.

[19] Leonardo Treatise/Pedretti, ch. 443, P. 694; Notebooks/J. P. Richter, 49, 47; Bell, “Sfumato and Acuity Perspective”; Carlo Vecce, “The Fading Evidence of Reality: Leonardo and the End,” bài giảng, University of Durham, 4 tháng Mười một, 2015.

Niềm tin chắc chắn rằng mọi ranh giới, cả trong tự nhiên lẫn toán học, đều mờ nhòa đã dẫn Leonardo tới kỹ thuật phủ mờ **sfumato**, sử dụng những đường viền mờ nhạt như khói mà chúng ta nhận thấy rõ ràng nhất trong bức Mona Lisa. Phủ mờ không chỉ là kỹ thuật tạo hình thực tại cho chính xác hơn trong hội họa. Nó còn phản ánh chính lằn ranh nhòa nhạt giữa những điều đã biết và những điều bí ẩn, cũng là một trong những giai điệu xuyên suốt cuộc đời Leonardo. Giống như khi ông làm nhòa đi ranh giới giữa nghệ thuật và khoa học, ông cũng làm vậy với ranh giới giữa hiện thực và tưởng tượng, giữa trải nghiệm thực tế và những điều bí ẩn, giữa vật thể và thế giới xung quanh chúng.

QUANG HỌC THỊ GIÁC

Phát hiện của Leonardo rằng trong tự nhiên không có những đường viền chính xác có thể nhìn thấy được hình thành từ những quan sát của ông với tư cách một họa sĩ và cả hiểu biết của ông về toán học. Nhưng còn một nguyên nhân nữa: nghiên cứu của ông về quang học. Cũng giống như phần lớn các nghiên cứu khoa học của ông, nghiên cứu quang học khởi đầu như một công cụ giúp ông hoàn thiện nghệ thuật, nhưng đến những năm 1490, ông lại bắt đầu theo đuổi nó bằng trí tò mò thuần khiết, liên tục và không bao giờ được thỏa mãn.

Giống như những người khác, ban đầu ông cũng cho rằng tia sáng hội tụ ở một điểm duy nhất trong mắt người. Nhưng ông đã sớm không hài lòng với nhận định đó. Một điểm, giống như một đường, chỉ là một khái niệm toán học chứ không hề có kích thước hay tồn tại vật lý trong thế giới thực,

ông viết, “nếu toàn bộ các hình ảnh đập vào mắt hội tụ ở một điểm, như định nghĩa trong toán học là không thể nào phân chia được, thì vạn vật trong vũ trụ cũng sẽ chỉ là một và không thể nào phân chia được.” Thay vào đó, ông đã đúng khi tin rằng thụ cảm thị giác xảy ra trên toàn bộ diện tích của võng mạc. Đó là ý tưởng ông xây dựng từ những thử nghiệm đơn giản cũng như những ca giải phẫu mắt người. Và nó giúp ông giải thích tại sao những đường viền sắc cạnh lại không thể nhìn thấy được trong tự nhiên. “Đường viền thực sự của những vật thể mờ đục không bao giờ được nhìn thấy với độ chính xác tuyệt đối,” ông viết. “Hiện tượng này là bởi năng lực thị giác không xảy ra tại một điểm; nó phân tán trên khắp con ngươi [thực ra là võng mạc] của mắt.”[20]

[20] Leonardo da Vinci, A Treatise on Painting, A. Philip McMahon dịch (Princeton, 1956), 1:806 (dựa trên tập Sổ tay Codex Urbinas); Martin Kemp, “Leonardo and the Visual Pyramid,” Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 40 (1977); James Ackerman, “Leonardo’s Eye,”Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 41 (1978).

Một thử nghiệm ông thực hiện được rút ra từ công trình của nhà toán học người Ả Rập thế kỷ XI Alhazen, trong đó một cái kim được di chuyển ngày một gần mắt hơn. Khi đã ở rất gần, nó sẽ hoàn toàn không chắn tầm nhìn của con mắt nữa, điều sẽ xảy ra nếu như cảm thụ thị giác chỉ được xử lý tại một điểm duy nhất trên võng mạc. Trên thực tế, cái kim trở nên mờ nhạt, thành một màn sương trong suốt. “Nếu bạn đặt một cái kim trước con ngươi, gần mắt nhất có thể, bạn sẽ thấy rằng việc nhìn bất kỳ vật thể nào phía sau cái kim, dù ở khoảng cách lớn tới đâu, cũng không bị cản trở.”[21] Đó là bởi cái kim hẹp hơn con ngươi (cái hố ở trung tâm của mắt cho phép ánh sáng lọt vào) và võng mạc (lớp màng phía sau nhãn cầu có chức năng truyền các kích thích ánh sáng tới não bộ). Phần góc trái và phải của mắt vẫn tiếp nhận ánh sáng từ các vật thể ở phía sau cái kim. Tương tự như vậy, mắt không thể nhìn thấy đường biên của một vật thể ngay cả khi nó ở rất gần, bởi mỗi phần khác nhau của mắt lại bắt ánh sáng từ vật thể và các vùng xung quanh nó theo một góc hơi lệch đi một chút.

[21] Notebooks/MacCurdy, 224.

Một câu hỏi khiến ông bối rối là, tại sao các hình ảnh không bị lật úp và đảo ngược trong não người, ông đã nghiên cứu một thiết bị được gọi là buồng tối*, và ông biết rằng hình ảnh mà nó tạo ra sẽ ngược chiều bởi các tia sáng chiếu vào vật thể sẽ giao nhau khi đi qua cái lỗ nhỏ. Ông lại giả

định sai lầm rằng, ở một chỗ nào đó sâu trong mắt hoặc não bộ là một cái lỗ nhỏ khác có tác dụng điều chỉnh hình ảnh. Ông đã không nhận ra rằng, tự não bộ cũng có khả năng điều chỉnh, mặc dù khả năng viết và đọc chữ ngược của ông là một bằng chứng rất rõ ràng.

* Thử nghiệm đã được con người biết tới từ thời cổ đại, chính là nguyên tắc căn bản của chiếc máy ảnh ngày nay, ánh sáng khi đi qua một lỗ cực nhỏ trên vách một căn phòng tối sẽ tạo ra trên vách đối diện với lỗ nhỏ đó một hình ảnh ngược chiều của vật thể ở bên ngoài căn phòng đó.

Câu hỏi "Làm thế nào hình ảnh lại lộn ngược trở lại sau khi đi qua mắt người?" đã thôi thúc Leonardo tiến hành các ca giải phẫu mắt người và mắt bò và sau đó là vẽ ra đường đi của các nhận thức thị giác từ nhãn cầu tới não bộ. Trong một vài hình vẽ và ghi chú ấn tượng, ông thể hiện hình ảnh sọ người khi nhìn thẳng từ trên xuống với phần đỉnh đã được cưa bỏ. Nó có các nhãn cầu ở phía trước, còn ở dưới là các dây thần kinh thị giác và rãnh giao thoa thị giác hình chữ X hình thành bởi các dây thần kinh trên đường kết nối với não bộ. Trên một trang sổ tay, ông mô tả phương pháp giải phẫu như sau:

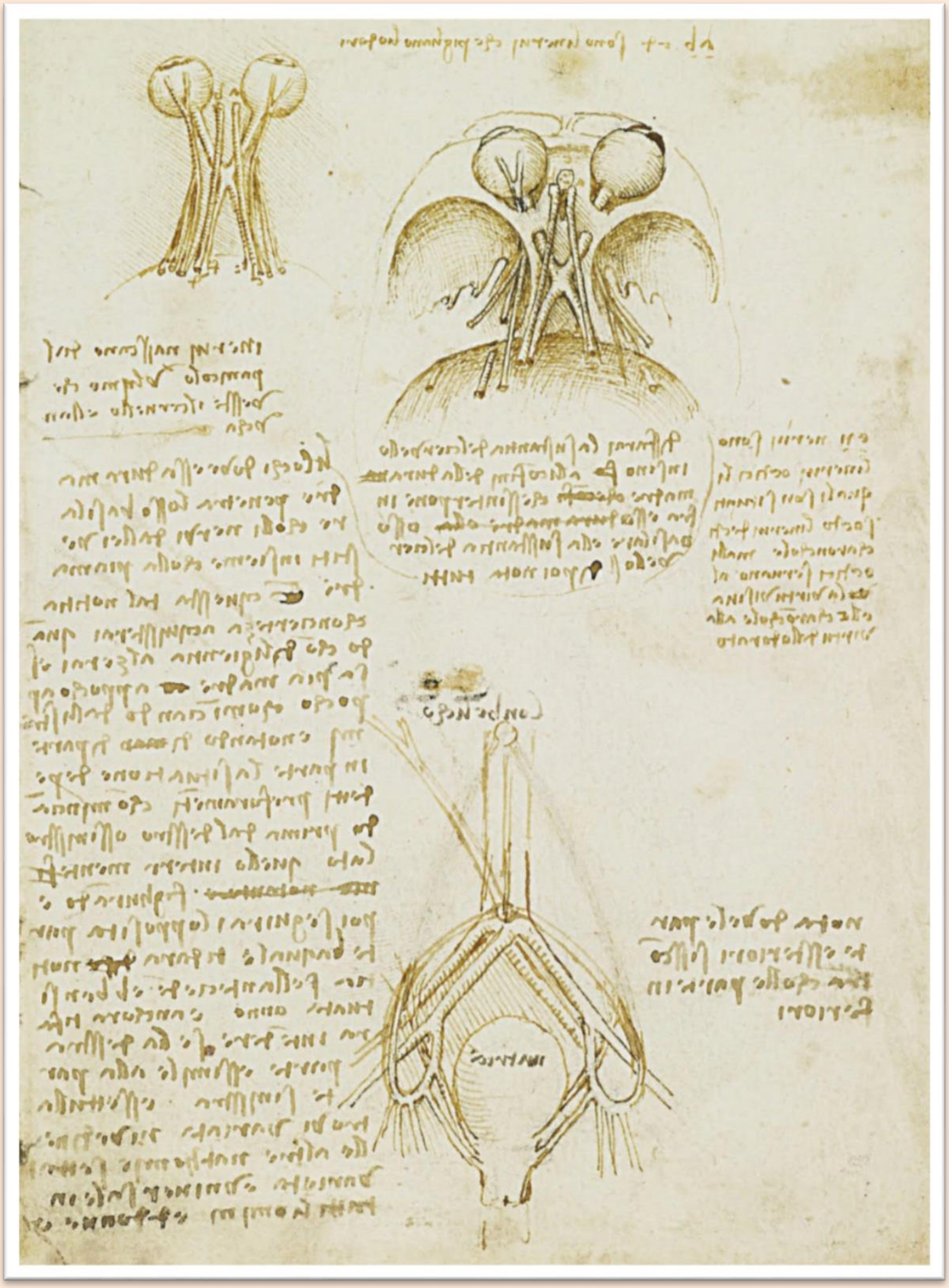
Loại bỏ chất não từ các mép của màng cứng [lớp cứng nhất trong ba lớp màng bao quanh não]... Sau đó đánh dấu tất cả những chỗ mà lớp màng cứng xuyên qua xương đáy sọ với các dây thần kinh tỏa khắp trong đó, cùng với lớp màng mềm [lớp trong cùng trong số ba lớp màng bao quanh não]. Bạn sẽ có được hiểu biết chính xác khi cẩn thận nâng lớp màng mềm lên, từng chút một, bắt đầu từ mép và để ý thật kỹ tình trạng của các lỗ nhỏ, bắt đầu từ bên phải hoặc bên trái, sau đó vẽ lại toàn bộ chúng.[22]

[22] Leonardo da Vinci, "The Cranial Nerves," Windsor, RCIN 919052; Keele and Roberts, 54.

Một vấn đề ông gặp phải trong khi phẫu tích nhãn cầu là nó có xu hướng thay đổi hình dạng khi bị cắt ra. Vậy là ông nghĩ ra một cách rất sáng tạo để giải quyết vấn đề: "Đặt toàn bộ con mắt vào trong một lòng trắng trứng và luộc cho đến khi nó đặc lại, cắt ngang qua cả phần trứng và con mắt để các phần ở giữa con mắt không bị chảy ra ngoài."

Các thử nghiệm thị giác của Leonardo cho ra kết quả là những khám phá mà phải đến một thế kỷ sau con người mới phát hiện trở lại.[23] Thêm vào đó, chúng còn đóng vai trò quan trọng trong quá trình mài giũa khả năng kết hợp lý thuyết với thử nghiệm của ông và chúng còn trở thành nền tảng cho các nghiên cứu của ông về phối cảnh.

[23] Notebooks/MacCurdy, 253; Rumy Hilloowalla, “Leonardo da Vinci, Visual Perspective and the Crystalline Sphere (Lens): If Only Leonardo Had Had a Freezer,” Vesalius 10.5 (2004); Ackerman, “Leonardo’s Eye,” 108. Để có những đánh giá ít mang tính ca ngợi các nghiên cứu về quang học của ông hơn, xin xem David C. Lindberg, Theories of Vision from Al-kindi to Kepler (University of Chicago, 1981), ch. 8; Dominique Raynaud, “Leonardo, Optics, and Ophthalmology,” trong Fiorani và Nova, Leonardo da Vinci and optics, 293.



Sọ người nhìn từ trên xuống

PHỐI CẢNH

Leonardo nhận ra, nghệ thuật hội họa và khoa học thị giác không thể nào tách rời khỏi nghiên cứu về phối cảnh. Cùng với khả năng khai thác bóng, thành thạo các nguyên tắc phối cảnh khác nhau sẽ cho phép người họa sĩ truyền tải vẻ đẹp ba chiều của hình khối trên một mặt phẳng. Hiểu biết thực sự về phối cảnh không chỉ đòi hỏi các tính toán công thức để xác định đúng kích thước của vật thể; Leonardo biết rằng nó còn đòi hỏi việc nghiên cứu cả khoa học thị giác, ông viết, "Hội họa dựa trên các nguyên tắc phối cảnh, và phối cảnh thì không gì khác là hiểu biết cặn kẽ về chức năng của con mắt." Vậy là trong khi đang soạn thảo lý thuyết về hội họa và quang học thị giác, ông cũng đồng thời thu thập các ý tưởng cho một lý thuyết về phối cảnh.[24]

[24] Codex Atl., 200a/594a; Paris Ms. A, 3a; Notebooks/J. P. Richter, 50, 13.

Lĩnh vực này đã được nghiên cứu khá kỹ lưỡng. Alhazen từng viết về khoa học phối cảnh thị giác, và việc ứng dụng lý thuyết phối cảnh vào hội họa đã được các nghệ sĩ tiền bối của Leonardo như Giotto, Ghiberti, Masaccio, Uccello, và Donatello chắt lọc và hoàn thiện. Những bước tiến quan trọng nhất có được nhờ Brunelleschi, với thử nghiệm nổi tiếng của ông là dùng một chiếc gương để so sánh bức vẽ Nhà rửa tội Baptistery ở Florence với công trình thật, thuật phối cảnh được Alberti hệ thống hóa trong cuốn Bàn về hội họa của mình.

Những tháng ngày trai trẻ ở Florence, Leonardo từng vật lộn với các quy tắc toán học trong phối cảnh khi vẽ một hình nghiên cứu cho bức họa Sự sùng kính của các hiền sĩ. Hệ thống đường kẻ ông vạch ra phản ánh chính xác các khái niệm mà Alberti đưa ra, tới nỗi trông có vẻ tỉ mẩn quá mức, đặc biệt đối lập với chuyển động thanh thoát của con ngựa và con lạc đà cũng được vẽ phác lên đó. Chẳng có gì ngạc nhiên là, khi bắt tay vào vẽ phiên bản dự kiến là cuối cùng của bức tranh, Leonardo đã điều chỉnh các tỷ lệ để thể hiện một tác phẩm đậm chất huyễn tưởng hơn trong đó phối cảnh tuyến tính không ngăn trở cảm giác về chuyển động cùng không khí huyền hoặc trong bức tranh.

Cũng như với rất nhiều chủ đề khác, các nghiên cứu nghiêm túc của Leonardo về phối cảnh bắt đầu vào đầu những năm 1490 khi ông trở

thành một thành viên đầy đủ của giới trí giả vây quanh triều đình Milan. Trong chuyến viếng thăm trường đại học gần Pavia vào năm 1490 (chuyến đi đã làm nên tác phẩm Người Vitruvius), ông đã thảo luận về quang học và phối cảnh với Fazio Cardano, vị giáo sư từng biên tập ấn bản in đầu tiên của công trình nghiên cứu về phối cảnh do John Peckham viết từ thế kỷ XIII.

Các ghi chép của Leonardo về phối cảnh được trộn lẫn với các ghi chép của ông về quang học và hội họa, nhưng dường như ông còn tính đến chuyện sẽ viết một lý thuyết riêng về chủ đề này. Nghệ sĩ thế kỷ XVI, Benvenuto Cellini, nói rằng, ông sở hữu một bản viết tay về phối cảnh của Leonardo, ông mô tả là "hình vẽ đẹp nhất mà con người từng tạo ra, cho thấy các vật thể thu nhỏ dần lại không chỉ ở độ dày mà còn cả chiều rộng và chiều cao." Lomazzo cho nó là "được viết rất khó hiểu." Rất nhiều chỉ dẫn của ông về phối cảnh vẫn còn được truyền lại đến ngày nay, nhưng đáng tiếc là bản viết tay này thì không.[25]

[25] Ackerman, "Leonardo's Eye"; Anthony Grafton, Cardano's Cosmos(Harvard, 1999), 57.

Đóng góp quan trọng nhất của Leonardo vào nghiên cứu phối cảnh là mở rộng khái niệm này, để nó không chỉ bao hàm phối cảnh tuyến tính, trong đó sử dụng hình học để xác định kích cỡ tương đối của vật thể ở tiền cảnh và hậu cảnh của một bức tranh, mà còn bao hàm cả cách thức truyền tải độ sâu thông qua sự thay đổi màu sắc và độ sắc nét. Ông viết, "có ba nhánh của phối cảnh. Nhánh đầu tiên là hiện tượng thu nhỏ rõ ràng của vật thể khi chúng lùi xa khỏi mắt... Nhánh thứ hai xác định cách màu sắc thay đổi khi chúng lùi xa khỏi mắt. Nhánh thứ ba xác định các vật thể trong một bức tranh phải được thể hiện ít chi tiết hơn ra sao khi chúng lùi dần ra xa."[26]

[26] Codex Urb., 154v; Notebooks/J. P. Richter, 14–16.

Với phối cảnh tuyến tính, ông chấp nhận nguyên tắc tỷ lệ tiêu chuẩn: một vật ở cách mắt một khoảng xa gấp hai lần một vật thể khác "trông có vẻ như chỉ bằng nửa vật thể kia, mặc dù trong thực tế chúng có kích thước như nhau, và khi khoảng cách tăng gấp đôi thì tỷ lệ thu nhỏ cũng gấp đôi." Ông nhận ra rằng, nguyên tắc này chỉ áp dụng được với tranh có kích cỡ thông thường, tức là các mép tranh cách mắt người xem một khoảng lớn hơn không đáng kể với so với phần trung tâm. Nhưng còn với một bức tranh tường thì sao? Một cạnh của nó có thể cách xa người xem tới hai lần so với

trung tâm. “Phối cảnh phức hợp,” như ông đặt tên, xảy ra khi “không có bề mặt nào được nhìn chính xác như thực tế bởi khoảng cách từ các mép tranh tới mắt nhìn không bằng nhau.” Một bức họa cỡ bức tường hay một bức bích họa, như ông sẽ sớm chỉ ra, đòi hỏi sự kết hợp giữa phối cảnh tự nhiên và “phối cảnh nhân tạo.” Ông vẽ một biểu đồ và giải thích, “trong phối cảnh nhân tạo khi các vật thể có kích thước không bằng nhau được đặt ở các khoảng cách khác nhau, vật nhỏ nhất ở gần mắt hơn vật lớn nhất.”[27]

[27] Notebooks/J. P. Richter, 100, 91, 109.

Nghiên cứu của ông về phối cảnh tuyến tính không có gì đột phá; Alberti cũng từng luận giải tương tự. Nhưng Leonardo sáng tạo hơn nhiều khi tập trung vào phối cảnh đậm nhạt, mô tả vật thể khi lùi ra xa sẽ trở nên mờ nhạt ra sao. “Cần phải làm giảm độ sắc nét của đường viền trên vật thể theo tỷ lệ tăng dần của khoảng cách giữa nó và mắt người xem,” ông chỉ dẫn. “Các phần gần với tiền cảnh nên được hoàn thiện cho đậm rõ; nhưng những phần ở xa thì phải để dở dang với những đường viền không rõ ràng.” Bởi mọi vật đều trông nhỏ hơn ở phía xa, ông giải thích, những chi tiết nhỏ trên vật thể sẽ biến mất, và rồi cả các chi tiết lớn hơn cũng bắt đầu nhòa dần đi. Ở khoảng cách lớn nhất, ngay cả đường viền của các hình dạng cũng không rõ nét.[28]

[28] Paris Ms. E., 79b; Notebooks/J. P. Richter, 225; Leonardo Treatise/Rigaud, chs. 309, 315; Janis Bell, “Leonardo’s prospettiva delle ombre,” trong Fiorani và Nova, Leonardo da Vinci and optics, 79.

Ông sử dụng ví dụ về các thành phố và ngọn tháp phía sau các bức tường, khi người xem không nhìn thấy phần đế của chúng và có thể không biết được kích thước thực. Bằng cách làm cho các đường viền nhạt dần, phối cảnh đậm nhạt giúp chỉ ra những công trình nào ở đằng xa. “Biết bao họa sĩ khi vẽ các thị trấn và các vật thể khác ở xa mắt nhìn mà vẫn thể hiện từng chi tiết như thể chúng ở rất gần,” ông viết. “Nhưng trong tự nhiên thì không phải như vậy, bởi không thể nhìn thấy từ khoảng cách xa hình dạng chính xác của vật thể. Vì thế người họa sĩ thể hiện toàn bộ đường viền cùng sự khác biệt nhỏ nhất của các vật thể, như một số người vẫn làm, sẽ không thể hiện được các vật thể ở xa, mà khi mắc lỗi này, họ còn khiến chúng trông càng gần hơn.”[29]

[29] Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 305.

Trong một hình phác nhỏ trong sổ tay mà Leonardo vẽ lúc cuối đời, được nhà sử học James Ackerman gọi là "bằng chứng về một trong những thay đổi trọng đại nhất trong lịch sử nghệ thuật phương Tây," Leonardo vẽ một hàng cây lùi dần ra xa. Mỗi cây lại mất đi một chút chi tiết, cho đến cái cây ở gần đường chân trời thì chỉ là một hình khối đơn giản không có cành nhánh riêng biệt. Ngay cả trong các bức vẽ thực vật và cách thể hiện cây cối trong một vài tác phẩm tranh của ông, lá cây ở tiền cảnh bao giờ cũng rõ nét hơn lá cây ở hậu cảnh.[30]

[30] Bell, "Sfumato and Acuity Perspective"; Ackerman, "Leonardo Da Vinci: Art in Science," 207; Paris Ms. G, 26v.

Phối cảnh đậm nhạt liên quan tới nguyên tắc Leonardo gọi là phối cảnh không gian; vật thể nhòa dần ở đằng xa không chỉ bởi chúng nhỏ hơn, mà còn bởi không khí và sương mù làm cho chúng mờ đi. "Khi các vật thể ở xa, rất nhiều không khí xen vào giữa tầm nhìn, khiến hình dạng của chúng nhòa đi, và ngăn chúng ta nhìn rõ các chi tiết của vật thể đó," ông viết. "Nó buộc người họa sĩ phải xử lý các phần này một cách nhẹ nhàng, như thể bỏ dở chúng vậy."[31]

[31] Leonardo Treatise/Rigaud, 306.

Chúng ta có thể thấy Leonardo đã thử nghiệm với khái niệm này trong rất nhiều bức vẽ của ông. Một hình sơ phác một đàn ngựa ông nghiên cứu cho tác phẩm **Trận chiến Anghiari** cho thấy những chú ngựa ở tiền cảnh được vẽ rõ ràng và sắc nét, trong khi những chú ngựa ở hậu cảnh thì mềm mại và ít sắc nét hơn. Hiệu quả đạt được, như ta vẫn thường thấy trong tranh của Leonardo, là cảm giác về chuyển động qua một tạo tác nghệ thuật bất động.

Cũng giống như độ chi tiết giảm dần khi các vật thể lùi ra xa, màu sắc cũng vậy. Để dựng cảnh cho đúng đòi hỏi sự tham gia của cả hai. "Con mắt sẽ không bao giờ cảm nhận hoàn hảo khoảng cách giữa hai vật thể khi chỉ có phối cảnh tuyến tính được áp dụng mà không có sự trợ giúp của phối cảnh màu sắc," ông viết. "Hãy để màu sắc mất dần theo đúng tỷ lệ mà kích thước của vật thể giảm dần theo khoảng cách."[32]

[32] Leonardo Treatise/Rigaud, 283, 286; Notebooks/J. P. Richter, 296.

Một lần nữa ông lại kết hợp lý thuyết với thử nghiệm. Sử dụng một ô kính, ông đánh dấu viền của một cái cây ở gần và sau đó tô chính xác màu của nó trên giấy. Lại làm tương tự với một cái cây ở xa và sau đó là một cái cây cách đó một khoảng gấp đôi nữa. Ông viết, nhờ đó ta có thể thấy màu sắc nhạt dần cùng với kích thước ra sao.[33]

[33] Codex Ash., 1:13a; Notebooks/J. P. Richter, 294.

Leonardo nghiên cứu thành công về ánh sáng và màu sắc là bởi ông quan tâm tới khoa học cũng nhiều như nghệ thuật. Các nhà lý thuyết phối cảnh khác, như Brunelleschi và Alberto chỉ muốn biết cách chiếu vật thể lên một mặt phẳng. Leonardo cũng theo đuổi mục tiêu đó, nhưng nó dẫn dắt ông tới một cấp độ khác: ông muốn biết ánh sáng từ vật thể lọt vào mắt người và được xử lý trong não bộ như thế nào.

Nhờ theo đuổi khoa học trên phạm vi rộng lớn hơn nhiều so với những gì cần thiết để vẽ tranh, Leonardo đã trở thành môn đồ của chủ nghĩa hàn lâm. Nhiều nhà phê bình cho rằng, những biểu đồ quá chi tiết thể hiện ánh sáng chiếu lên các vật thể có bề mặt cong cùng vô số ghi chép của ông về bóng, ở mức độ nhẹ thì chỉ là một sự lãng phí thì giờ, còn nặng nhất thì còn khiến ông trở nên kỹ lưỡng quá đà trong một vài tác phẩm sau này. Để phản bác ý kiến đó, bạn chỉ cần ngắm nhìn bức Ginevra de’ Benci và sau đó đến Mona Lisa là sẽ nhận ra ngay hiểu biết sâu sắc về ánh sáng và bóng, cả về mặt trực giác lẫn khoa học, đã khiến bức họa thứ hai trở thành kiệt tác có một không hai trong lịch sử như thế nào. Và để có thể hoàn toàn bị thuyết phục rằng Leonardo có thể linh hoạt và tài tình đến đâu khi kết hợp các quy tắc phối cảnh để xử lý một bối cảnh phức tạp, ta chỉ cần chiêm ngưỡng tác phẩm Bữa tối cuối cùng?[34]

[34] Ackerman, “Leonardo’s Eye”; Kemp, “Leonardo and the Visual Pyramid,” 128.

CHƯƠNG 18

BỮA TỐI CUỐI CÙNG

ĐƠN ĐẶT HÀNG

Trong khi Leonardo đang vẽ bức Bữa tối cuối cùng, khán giả thường tới ngồi yên lặng để quan sát ông làm việc. Sáng tạo nghệ thuật, cũng giống như các cuộc thảo luận khoa học thời ấy, đã trở thành một sự kiện dành cho công chúng. Theo ghi chép của một thầy tu, Leonardo thường “đến từ sáng sớm và trèo lên giàn giáo,” rồi “với cây cọ trên tay, ông cứ ngồi đó, vẽ liên tục cho tới lúc Mặt Trời lặn, quên cả ăn uống.” Thế nhưng, cũng có những ngày ông chẳng vẽ gì cả. “Ông ấy cứ đứng hàng giờ trước bức họa, chiêm nghiệm trong tĩnh lặng, tự chất vấn và nhận xét về những nhân vật mình vừa vẽ xong,” Rồi còn cả những ngày kịch tính khi cả nỗi ám ảnh cùng những cơn chán chường ập tới. Khi ấy, như thể bị những ý nghĩ bất chợt hay đam mê làm cho choáng ngợp, ông đột ngột xuất hiện vào giữa buổi, “trèo lên giàn giáo, tay cầm cọ vẽ, đi vài nét lên một nhân vật, rồi lại bất chợt bỏ đi.”[1]

[1] Matteo Bandello, Tutte le Opere, Francesco Flora biên tập (Mondadori, 1934; xuất bản lần đầu 1554), 1:646; Norman Land, “Leonardo da Vinci in a Tale by Matteo Bandello,” Discoveries 2006, 1; King, 145; Kemp Marvellous, 166.

Thói quen làm việc bất thường của Leonardo ban đầu có thể chỉ khiến công chúng thích thú theo dõi, nhưng cuối cùng nó bắt đầu khiến Ludovico Sforza lo ngại. Sau cái chết của đứa cháu trai, ông đã chính thức trở thành Công tước Milan vào đầu năm 1494, và bắt đầu nâng tầm ảnh hưởng của mình theo một phương thức truyền thống là thông qua bảo trợ nghệ thuật và công vụ. Ông còn xây lăng mộ cho mình và gia đình tại một nhà thờ và tu viện nhỏ nhưng trang nhã ngay giữa lòng Milan mang tên Santa Maria delle Grazie mà ông đã giao cho người bạn của Leonardo là Donato Bramante xây dựng lại. Trên bức tường phía bắc của phòng ăn mới được xây thêm, hay còn gọi là trai phòng, ông đã đặt Leonardo vẽ một bức về Bữa tối cuối cùng, một trong những chủ đề phổ biến nhất trong nghệ thuật tôn giáo.

Ban đầu, cái sự chùng chình của Leonardo chỉ gây ra những câu chuyện xì xào vui vẻ, cho đến khi Trưởng Tu viện cũng phát ngán và than phiền với Ludovico. “Ông ta muốn [Leonardo] không bao giờ ngơi cây cọ vẽ, như thể ông ấy là người phu cuốc đất làm vườn cho Tu viện,” Vasari bình phẩm. Khi Leonardo được Công tước triệu tới, cuộc yết kiến hóa ra lại trở thành một phiên thảo luận giữa hai người về phương thức sáng tạo nghệ thuật. Đôi khi nó đòi hỏi sự chậm rãi, ngơi nghỉ, và thậm chí là cả việc trì hoãn nữa. Như thế thì những ý tưởng mới được nhào nặn kỹ càng, Leonardo giải thích. Trực giác phải được nuôi dưỡng. “Những bậc kỳ tài đôi khi vươn tới thành tựu vĩ đại nhất khi họ làm việc ít nhất,” ông nói với Công tước, “bởi khi ấy tâm trí họ còn đang mải miết với những ý tưởng cùng tri nhận về sự hoàn mỹ, chính từ đó họ mới mang lại cho chúng những hình hài cụ thể.”

Leonard cho Công tước biết thêm ông còn phải vẽ hai cái đầu nữa: một của Jesus và một của Judas. Ông nói đang gặp khó khăn khi tìm người mẫu cho nhân vật Judas nhưng ông sẽ lấy Trưởng Tu viện thế vào đó nếu ông ta khăng khăng hối thúc ông😲. “Ngài Công tước bật cười tinh quái, nói rằng Leonardo có cả ngàn lý do để biện hộ cho mình,” Vasari kể lại. “Bị làm cho bẽ bàng, vị Trưởng Tu viện đành quay sang than phiền về khu vườn và để cho Leonardo được yên.”

Thế nhưng, cuối cùng cả sự kiên nhẫn của ngài Công tước cũng bắt đầu cạn kiệt, đặc biệt là sau khi Beatrice, vợ ông qua đời vào đầu năm 1497, khi mới hai mươi hai tuổi. Dù có cả hàng dài các nhân tình, ông vẫn cảm thấy nỗi mất mát lớn lao; ông ngưỡng mộ Beatrice và nàng đã trở thành một cố vấn tin cẩn của ông. Nàng được chôn cất tại Santa Maria delle Grazie, và ngài Công tước bắt đầu ăn tối ở đó mỗi tuần một lần, tại chính trai phòng nơi Leonardo đang vẽ bức họa. Tháng Sáu năm đó, ông ra lệnh cho viên thư ký “hối thúc Leonardo thành Florence hoàn thành công việc tại trai phòng Santa Maria delle Grazie để còn chuyển sang vẽ một bức tranh tường khác tại đó; và buộc Leonardo tự tay ký vào bản hợp đồng để chắc chắn ông sẽ hoàn thành công việc đúng thời hạn.”[2]

[2] Pinin Brambilla Barcilon và Pietro Marani, Leonardo’s Last Supper (University of Chicago, 1999), 2.

Hóa ra mọi sự chờ đợi đều rất xứng đáng. Thành quả cuối cùng là bức tranh tường thuật xuất thần nhất trong lịch sử nhân loại, thể hiện sự xuất chúng của Leonardo ở rất nhiều khía cạnh khác nhau. Bố cục tài tình cho

thấy sự điêu luyện khi khai thác các nguyên tắc phức tạp của phối cảnh tự nhiên và phối cảnh nhân tạo, nhưng nó cũng cho thấy khả năng linh hoạt khi đánh lạc hướng người xem khỏi những quy luật ấy khi cần thiết. Khả năng truyền tải chuyển động phản ánh trong cử chỉ của từng tông đồ, tương tự như vậy là khả năng tài tình khi theo đuổi các nguyên tắc của Alberti nhằm thể hiện những vận động của tâm hồn - cảm xúc - thông qua chuyển động của cơ thể. Cũng giống như cách ông dùng kỹ thuật phủ mờ **sfumato** để làm nhòa đi những đường nét cứng nhắc xung quanh vật thể, Leonardo đã làm nhòa nhạt sự câu nệ về phối cảnh và cả những khoảnh khắc chảy trôi trên dòng thời gian.

Bằng cách truyền tải những đợt sóng liên tiếp của chuyển động và cảm xúc, Leonardo đã không chỉ bắt được một khoảnh khắc mà còn bày ra trên bức tranh cả một vở kịch, như thể ông đang biên đạo một màn trình diễn trên sân khấu. Cảnh trí nhân tạo, những chuyển động phóng đại, các mẹo phối cảnh, và tính kịch trong chuỗi cử chỉ của bàn tay phản ánh những tác động mà công việc dàn dựng và sản xuất các buổi trình diễn tại triều đình tạo ra trên tác phẩm của ông.

MỘT KHOẢNH KHẮC ĐANG CHẢY TRÔI

Bức họa của Leonardo thể hiện phản ứng của các nhân vật ngay sau khi Jesus nói với các tông đồ, “Một trong số các con sẽ phản bội ta.”[3] Đầu tiên trông nó có vẻ như một khoảnh khắc bị làm đông cứng tức thì trong khung tranh, như thể Leonardo đã dùng cái bén nhạy của con mắt, chính con mắt có thể bắt được hình ảnh chuyển động của đôi cánh chuồn chuồn đang bay, để in vào khung tranh một khoảnh khắc đặc biệt. Ngay cả Kenneth Clark, người gọi Bữa tối cuối cùng là “rường cột của nghệ thuật châu Âu,” cũng bối rối về cảm giác như thể nó là một tấm hình bất động ghi lại loạt cử chỉ của những bàn tay: “Chuyển động bị đông cứng lại... đến kinh hãi.”[4]

[3] Matthew 26:21.

[4] Clark, 149, 153.

Tôi thì không cho là vậy. Hãy nhìn lâu hơn vào tác phẩm. Nó ánh lên sự tri nhận của Leonardo rằng không có khoảnh khắc nào là riêng rẽ, độc lập, bất động hay có giới hạn rõ ràng, bởi trong tự nhiên không có ranh giới nào là rõ nét. Như với dòng sông Leonardo từng mô tả, mỗi khoảnh khắc là một

phần của những gì vừa trôi qua đồng thời là một phần của những gì sắp xảy đến. Đây là một trong những yếu tố cốt lõi trong nghệ thuật của Leonardo; từ Sự sùng kính của các hiền sĩ cho tới Thiếu nữ với con chồn cho tới Bữa tối cuối cùng và Mona Lisa, mỗi khoảnh khắc đều không rời rạc, thay vào đó chứa đựng những kết nối trong một câu chuyện kể liền mạch.

Tấn kịch bắt đầu vào giây phút sau khi Jesus thốt lời. Đầu Chúa gục xuống trong im lặng, dù bàn tay vẫn đang với về phía mẩu bánh mì. Giống như hòn sỏi ném xuống mặt hồ yên ả, lời tuyên bố làm dậy lên những cơn sóng, bắt đầu từ chỗ Jesus, tràn ra tới tận mép tranh và tạo nên câu chuyện về chuỗi phản ứng của các nhân vật.

Như thể lời Chúa đang dội lại, những khoảnh khắc tiếp theo được kể trong sách Phúc âm trở thành một phần của tấn kịch. Phúc âm theo Thánh Matthew kể rằng "họ vô cùng đau buồn, và mỗi người họ bắt đầu nói với thầy, 'Thầy, chẳng lẽ đó là con sao?'" Còn Phúc âm theo Thánh John kể: "Các tông đồ bắt đầu nhìn nhau, bối rối không biết thầy muốn nói đến ai trong số họ."[5] Ngay khi ba tông đồ ở ngoài cùng bên trái còn đang thể hiện những phản ứng đầu tiên, những người khác đã bắt đầu chất vấn lẫn nhau.

[5] Matthew 26:22-23; John 13:22.

Ngoài khắc họa chuyển động chứa đựng trong một khoảnh khắc, Leonardo còn rất tài tình khi truyền tải **moti dell' anima**, những vận động trong tâm hồn. "Một bức tranh có các nhân vật là người cần phải được vẽ sao cho người xem có thể dễ dàng nhận ra, từ cử chỉ của họ, những ý định của tâm trí," ông viết. Bữa tối cuối cùng là ví dụ xuất sắc và sinh động nhất của tuyên ngôn ấy trong lịch sử nghệ thuật.[6]

[6] Codex Ad., 137a/415a; Notebooks/J. P. Richter, 593; Marani, "Movements of the Soul," 233.

Phương pháp chủ yếu của Leonardo nhằm thể hiện những ý định trong tâm trí là thông qua cử chỉ. Nước Ý khi ấy, cũng như bây giờ, là quê hương của những con người giàu biểu cảm bằng điệu bộ cơ thể, và Leonardo trong các cuốn sổ tay của mình đã ghi lại vô số các dạng thức khác nhau của nó. Ví dụ, dưới đây là mô tả của ông khi vẽ một ai đó đang tranh luận:

Hãy để người nói dùng các ngón của bàn tay phải nắm lấy một ngón trên bàn tay trái trong khi hai ngón nhỏ hơn gập lại; nét mặt hoạt bát hướng về phía người nghe, miệng hơi hé mở, để anh ta nhìn mà như thể đang nói. Nếu trong tư thế ngồi, hãy để anh ta như thể đang sắp đứng bật dậy, đầu hướng về phía trước. Nếu vẽ nhân vật đang đứng, hãy để anh ta hơi vươn người về phía trước, cơ thể và cả đầu hướng về phía người nghe. Người nghe thì phải được thể hiện là đang yên lặng và chăm chú lắng nghe, tất cả đều hướng về phía mặt người nói với cử chỉ ngưỡng mộ; hãy làm cho một số nhân vật lớn tuổi biểu hiện nỗi kinh ngạc trước những gì họ nghe thấy, góc miệng chảy xuống và thu lại, má hằn những nếp nhăn, đôi lông mày nhướn lên khiến trán nhăn lại ngay chỗ chúng chạm nhau.[7]

[7] Codex Atl., 383r; Notebooks/J. P. Richter, 593–94.

Leonardo đã có dịp được thấy sức mạnh của giao tiếp bằng cử chỉ khi quan sát Cristoforo de' Predis, người em trai bị câm điếc của nhóm họa sĩ ban đầu đã mở xưởng cùng ông ở Milan. Cử chỉ cũng quan trọng đối với các thầy tu khi dùng bữa tại trai phòng của nhà thờ Santa Maria delle Grazie, bởi họ buộc phải làm phép tu im lặng nhiều giờ trong ngày, kể cả hầu hết các bữa ăn. Trong một cuốn sổ tay bỏ túi mà Leonardo thường mang theo người khi đi dạo phố, ông mô tả một nhóm người quanh bàn ăn khi họ nói chuyện bằng cách ra hiệu:

Một người đang uống nước, vừa đặt cốc của mình trở lại chỗ cũ và quay đầu về phía người nói. Một người khác chụm các ngón tay lại với nhau và hướng khuôn mặt nghiêm nghị về phía người ngồi cạnh. Một người khác xòe rộng để lộ lòng bàn tay, nhún vai lên tới tận tai, tỏ vẻ ngạc nhiên. Một người khác nói vào tai người bên cạnh, còn người nghe quay lại phía anh ta và chìa tai ra, trong khi người đó một tay cầm dao còn tay kia là ổ bánh mì với con dao đang cắt qua phân nửa; một người khác đang quay lại trong khi cũng cầm một con dao, tay kia đẩy ra làm đổ một cái cốc trên bàn. Một người khác đặt tay lên bàn và đang quan sát. Một người khác thì đang nhai đầy mồm. Người khác nữa vươn người về phía trước để nhìn người nói, dùng tay che phía trên mắt.[8]

[8] Codex Forster, 2:62v/lv-2r; Notebooks/J. P. Richter, 665-66.

Đoạn mô tả trên nghe giống như những dàn cảnh sân khấu, và trong Bữa tiệc cuối cùng với rất nhiều cử chỉ như được mô tả ở trên, Leonardo cũng dàn dựng hành động của từng nhân vật.

Mười hai tông đồ tụ lại thành ba nhóm. Bắt đầu từ bên trái, chúng ta có thể cảm nhận được dòng chảy của thời gian, như thể câu chuyện diễn ra từ trái sang phải, ở ngoài cùng bên trái là nhóm Bartholomew, James Nhỏ và Andrew, tất cả còn đang thể hiện phản ứng ngỡ ngàng trước tuyên bố của Jesus. Bartholomew, rắn rỏi và nghiêm nghị, đang giậm chân, "chuẩn bị đứng bật dậy đầu vươn ra phía trước," như Leonardo mô tả.

Bộ ba thứ hai từ bên trái là Judas, Peter và John. Đen đủi, xấu xí với cái mũi khoằm, Judas nắm chặt trong tay túi bạc vừa được đưa để đổi lấy lời hứa sẽ phản bội Jesus, hắn biết rõ lời Jesus vừa nói là ám chỉ mình. Hắn quay người lại, làm đổ lọ muối trong một cử chỉ đã trở thành chỉ dấu rõ ràng (hình ảnh lọ muối khá rõ trong các phiên bản trước nhưng không còn nhìn thấy rõ trong bức họa hiện nay). Hắn quay người lại với Jesus, thân hình chìm trong bóng tối. Ngay cả người hắn cũng chùn lại và xoay nghiêng đi, tay trái với tới chỗ miếng bánh mì tội lỗi mà hắn và Jesus cùng chia sẻ. Theo Phúc âm Matthew, Jesus đã nói: "Kẻ cho tay vào cùng một đĩa với ta sẽ phản bội ta." Hay theo Phúc âm Mark, "Hãy nhìn xem, tay của kẻ phản bội ta đang ở cạnh tay ta trên bàn."[9]

[9] Matthew 26:23, 26:25; Mark 22:21; Matthew Landrus, "The Proportions of Leonardo's Last Supper," Raccolta Vinciana 32 (December 2007), 43.

Peter tỏ ra nóng nảy trong cơn xúc động mãnh liệt, vươn tay ra phía trước đầy phẫn nộ. "Thầy đang nói về ai?" ông hỏi. Dường như ông đã sẵn sàng hành động. Tay phải ông cầm một con dao dài; chính Peter sau bữa ăn đó đã cắt tai một kẻ hầu cận của thầy tế trong khi cố bảo vệ Jesus khỏi đám người tới để bắt Ngài.

Ngược lại, John lặng thinh, biết rằng mình không phải là nghi phạm; ông có vẻ buồn rầu nhưng cam chịu trước điều ông biết là không thể tránh khỏi. Theo truyền thống, John được vẽ trong tư thế đang ngủ hoặc tựa lên ngực Jesus. Leonardo thì vẽ ông với vẻ rầu rĩ ngay sau khi nghe tin dữ từ Jesus.

Dan Brown trong cuốn tiểu thuyết Mật mã da Vinci, lấy ý tưởng từ cuốn sách **The Templar Revelation*** (Sự mặc khải về chiến binh đền thánh) của

hai tác giả Lynn Picknett và Clive Prince, đã dệt nên một thuyết âm mưu, dựa vào một chút dấu vết trên bức họa, cho rằng nhân vật John với vẻ ngoài yếu đuối thực ra là một ám chỉ bí mật tới Maria Magdalene, tông đồ trung thành của Jesus. Dù có cốt truyện kịch tính của một cuốn tiểu thuyết lôi cuốn, nhưng câu chuyện không có cơ sở thực tế. Một nhân vật trong cuốn tiểu thuyết cho rằng, vẻ ngoài nữ tính của nhân vật là bằng chứng quá rõ ràng bởi "Leonardo rất giỏi khắc họa sự khác biệt giữa nam và nữ." Nhưng Ross King lại chỉ ra trong cuốn sách về bức họa Bữa tối cuối cùng của ông rằng, "Ngược lại, Leonardo rất giỏi xóa nhòa sự khác biệt giữa nam và nữ."[10] Chuỗi các nhân vật lưỡng tính đẹp đến say lòng của ông bắt đầu từ thiên thần trong bức Lễ rửa tội Chúa của Verrocchio cho đến tận bức Thánh John Tẩy giả mà ông vẽ trong những năm cuối đời.

[10] Brown, The Da Vinci Code, 263; King, 189.

* Tên đầy đủ: The Templar Revelation: Secret Guardians of the True Identity of Christ, xuất bản năm 1997, đưa ra một giả thuyết khác về mối quan hệ giữa Jesus, John Tẩy giả và Maria Magdalene, cho rằng câu chuyện của họ đã bị Nhà thờ công giáo La Mã giấu kín.

Jesus, ngồi một mình ở trung tâm của bức họa, miệng vẫn còn hơi hé mở khi vừa mới dứt lời với các tông đồ. Biểu cảm của các nhân vật khác rất mãnh liệt, gần như phóng đại, như thể họ là các diễn viên trong một vở kịch. Nhưng Jesus thì bình thản và cam chịu. Trông Ngài điềm tĩnh chứ không hề bối rối. Hình Chúa hơi lớn hơn so với các tông đồ, mặc dù Leonardo đã tài tình che giấu điều đó. Khung cửa sổ mở với phong cảnh ở phía sau tạo nên một vòm sáng tự nhiên. Chiếc áo choàng của Chúa được vẽ bằng màu xanh ngọc, chất màu đắt đỏ nhất. Trong các nghiên cứu về quang học thị giác, Leonardo đã khám phá ra rằng, các vật thể ở trên nền sáng trông sẽ lớn hơn so với khi chúng ở trên nền tối.

Bộ ba ở bên phải Jesus gồm có Thomas, James Lớn và Philip. Thomas đưa ngón trỏ lên trong khi quay bàn tay hướng vào trong, động tác chỉ tay rất giống với Leonardo. (Nó xuất hiện rất nhiều trong tranh của ông, như bức Thánh John Tẩy giả, và Raphael đã dùng nó trong mô tả của ông về Plato, nhân vật được cho là lấy Leonardo làm hình mẫu). Về sau, vị thánh này còn được gọi là Thomas ngờ vực, bởi ông đã yêu cầu Chúa chứng minh sự phục sinh của mình, và Jesus đã làm vậy bằng cách để Thomas đặt ngón tay vào các vết thương trên người. Các hình nghiên cứu cho hai nhân vật Philip và James hiện vẫn còn; bức hình Philip với vẻ ngoài lưỡng tính dường

như còn là hình mẫu cho nhân vật Đức Mẹ Maria trong phiên bản ở London của bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá.

Bộ ba cuối cùng ở bên phải gồm có Matthew, Thaddeus và Simon. Họ đã chìm đắm vào cuộc thảo luận sôi nổi về điều Jesus vừa nói. Hãy nhìn vào bàn tay phải khum lại thành hình chén của Thaddeus. Leonardo là bậc thầy mô tả các cử chỉ, nhưng ông cũng biết cách làm chúng trở nên bí ẩn, để người xem có dịp được dự phần vào bức tranh. Liệu có phải Ngài đang đập tay xuống như thể muốn nói, Ta biết đó là ai? Có phải Ngài đang chỉ tay về phía Judas? Người xem không cần phải cảm thấy tồi tệ trước sự bối rối của bản thân; chính Matthew và Thaddeus, theo cách riêng của họ, cũng đang bối rối trước những gì vừa xảy ra, và họ đang cố gắng hiểu rõ sự tình và đang quay sang Simon để tìm kiếm câu trả lời.

Bàn tay phải của Jesus vươn tới chỗ cái chén không chân chứa chừng một phần ba rượu đỏ. Trong một chi tiết chính xác đến kinh ngạc, ngón tay út của Ngài còn được nhìn thấy qua thành chén trong suốt. Ngay sau cái chén là một cái đĩa và một mẩu bánh mì. Bàn tay trái của Chúa xòe ngửa, hướng tới chỗ một mẩu bánh mì khác mà mắt Ngài cũng đang nhìn về phía nó. Phối cảnh và bố cục của bức tranh, đặc biệt là khi nhìn từ cánh cửa nơi các tu sĩ bước vào trai phòng, hướng mắt người xem theo mắt của Jesus, lướt xuống theo cánh tay trái tới chỗ mẩu bánh mì.

Cử chỉ của bàn tay cùng ánh mắt tạo nên khoảnh khắc thứ hai trong câu chuyện mà bức tranh đang kể lại: khoảnh khắc ra đời của bí tích Thánh thể. Trong Phúc âm Matthew, nó xảy ra vào giây phút sau khi Chúa công bố sự phản bội: "Jesus cầm lấy bánh mì, ban phước, rồi bẻ ra đưa cho các tông đồ, ngài nói, 'Cầm lấy mà ăn, đây là thân thể ta.' Rồi Chúa cầm cái chén, tạ ơn, rồi đưa nó cho họ và nói, 'Hãy uống hết đi, vì đây là máu ta, máu của một giao ước mới, đổ xuống vì nhiều người để họ được tha thứ lỗi lầm.'" Phần này của câu chuyện trên bức tranh lan tỏa ra từ chỗ Jesus, chứa đựng cả phản ứng của Ngài khi tiết lộ rằng Judas sẽ phản bội mình lẫn sự ấn định bí tích thiêng liêng.[11]

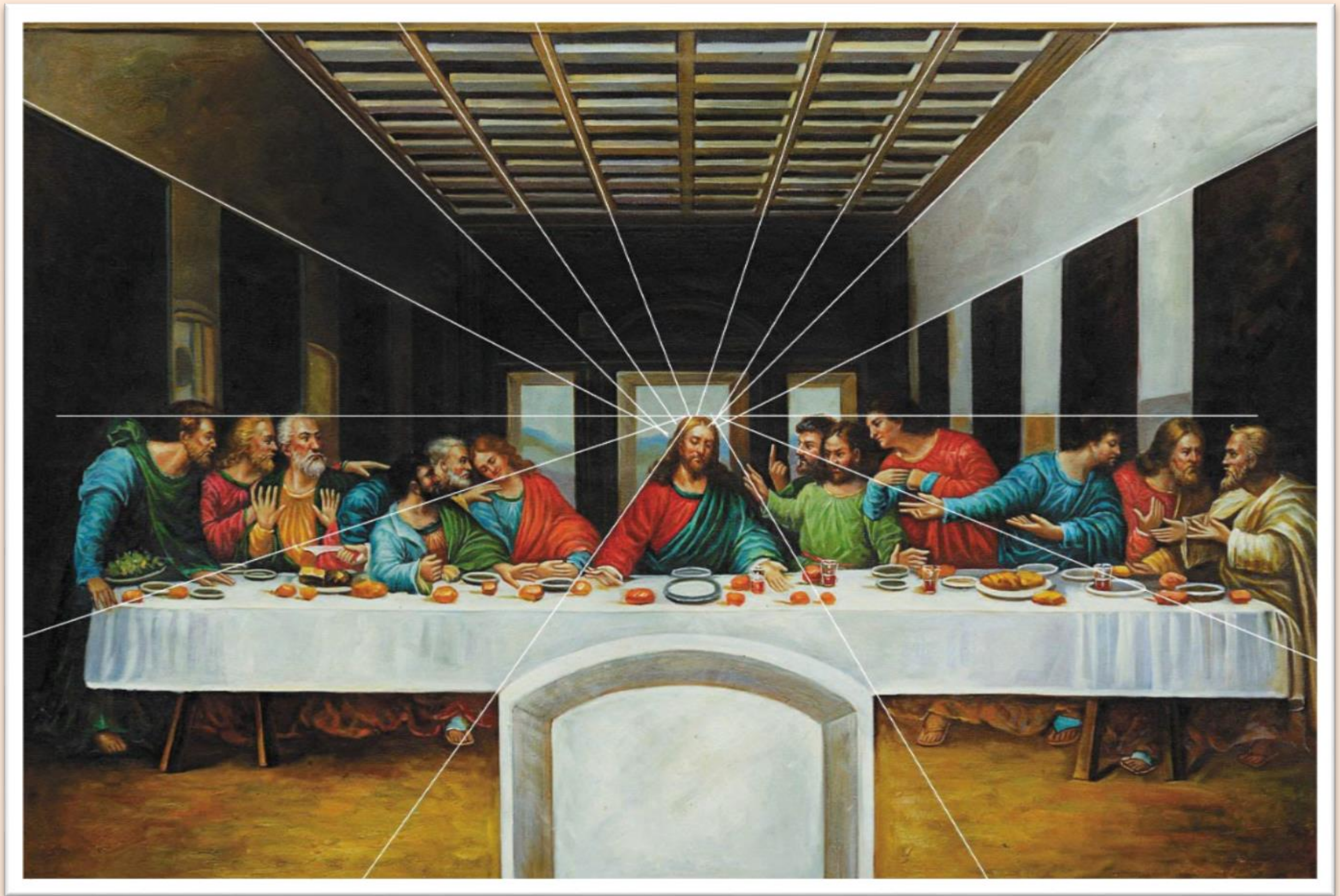
[11] Matthew 26:26–28; Leonardo Steinberg, Leonardo's Incessant Last Supper (Zone, 2001), 38; Jack Wasserman, "Rethinking Leonardo da Vinci's Last Supper," Artibus et Historiae 28.55 (2007), 23; King, 216. Charles Hope, "The Last 'Last Supper,' " New York Review of Books, August 9, 2001, đưa ra tranh luận chống lại Steinberg và những người tin rằng Leonardo định vẽ Bí tích thánh thể: "Leonardo đã bỏ qua một yếu tố không thể thiếu của Bí tích thánh thể, cốc rượu lễ, thường hay xuất hiện trong các bức tranh của Nhà thờ. Trên bàn có

rất nhiều hoa quả, bánh mì và rượu, vậy nên hai bàn tay của Chúa chắc chắn sẽ ở gần chúng; nhưng thật khó mà tin rằng các môn đồ Thiên chúa Phục hưng lại gắn bí tích Thánh thể với một cốc rượu đã cạn nửa. Dù thế nào, đề tài bí tích Thánh thể, dù thường xuyên xuất hiện trên các bàn thờ vì những lý do hiển nhiên, cũng không được coi là phù hợp trong khung cảnh một phòng ăn.

PHỐI CẢNH TRONG BỮA TỐI CUỐI CÙNG

Điểm rõ ràng duy nhất về phối cảnh trong bức họa Bữa tối cuối cùng là điểm tụ, nơi toàn bộ đường ngắm “hội tụ đồng quy,” như lời của Leonardo. Những đường lùi dần về phía xa hay các đường trực giao này tập trung tại trán của Jesus. Khi bắt tay vào vẽ, Leonardo đóng một cái đinh nhỏ ở trung tâm của bức tường. Chúng ta vẫn có thể nhìn thấy cái lỗ đó ở bên phải thái dương của Jesus. Rồi từ đó, ông rạch những đường rãnh nhỏ tỏa ra xung quanh. Chúng giúp định hướng các đường song song trong không gian tưởng tượng, như là các thanh dầm trên mái và cạnh trên của những tấm thảm trang trí, khi chúng lùi dần về phía điểm tụ.[12]

[12] Notebooks/J. P. Richter, 55; King, 142.



Các đường phối cảnh trong Bữa tối cuối cùng

Để hiểu được Leonardo đã khai thác phối cảnh tài tình như thế nào, hãy nhìn những tấm thảm treo dọc theo hai bức tường bên trong bức tranh. Cạnh trên của chúng tạo thành các đường lùi dần về trán của Jesus, giống như tất cả các đường phối cảnh khác. Những tấm thảm được vẽ sao cho chúng trông có vẻ như thẳng hàng với những tấm thảm thật trong trai phòng, nhờ đó tạo ảo giác bức tranh là phần mở rộng của căn phòng. Thế nhưng, nó không phải là một hình ảnh đánh lừa thị giác hoàn hảo về một căn phòng mở rộng, mà cũng không thể nào làm được điều đó. Do kích thước của bức họa, phối cảnh sẽ khác biệt phụ thuộc vào điểm nhìn của người xem. Nếu bạn đứng ở bên trái căn phòng, bức tường bên cạnh bạn sẽ có vẻ như nối liền một mạch với bức tường bên trái bức tranh, nhưng nếu bạn nhìn qua căn phòng sang bức tường bên phải, bạn sẽ nhận thấy nó không thực sự thẳng hàng với bức tranh.

Đây chỉ là một trong số rất nhiều sự xử lý tài tình của Leonardo nhằm ứng phó với thực tế là bức tranh sẽ được nhìn ngắm từ rất nhiều vị trí khác nhau trong căn phòng. Khi Alberti viết về phối cảnh trong lý thuyết hội họa của mình, ông giả định rằng tất cả người xem sẽ nhìn ngắm một bức tranh từ cùng một lợi điểm* duy nhất. Nhưng với một bức tranh khổ lớn như Bữa tối cuối cùng, người xem có thể nhìn ngắm nó từ phía trước, bên cạnh hay trong khi đang đi ngang qua nó. Thực tế này đòi hỏi Leonardo phải dựng một "phối cảnh phức hợp," chính là sự pha trộn giữa phối cảnh tự nhiên và phối cảnh nhân tạo. Phần nhân tạo là cần thiết để thích ứng với thực tế là, một người quan sát một bức tranh rất lớn có thể ở gần với một vài phần của bức tranh hơn so với các phần còn lại. "Không có bề mặt nào được nhìn thấy một cách chính xác," Leonardo viết, "bởi giữa mắt nhìn và các cạnh của bức tranh là những khoảng cách không bằng nhau."[13]

* Vị trí thuận lợi nhất để người xem quan sát một bức tranh.

[13] Notebooks/J. P. Richter, 100, 91, 109.

Nếu đứng cách bức tranh một khoảng đủ xa, dù đó là một bức tranh lớn, trở ngại của việc các cạnh ở khoảng cách không bằng nhau với mắt nhìn sẽ biến mất. Leonardo xác định rằng, lợi điểm hợp lý với một bức tranh lớn phải cách nó một khoảng lớn gấp mười tới hai mươi lần chiều rộng hoặc chiều cao của chính nó. "Hãy đứng lùi lại cho đến khi mắt bạn ở cách bức tranh một khoảng xa, gấp ít nhất là hai mươi lần chiều cao hoặc chiều rộng

của bức tranh," ông viết. "Nó sẽ khiến mắt người khó nhận ra sự khác biệt khi chuyển động."[14]

[14] Notebooks/J. P. Richter, 545.



Trai phòng với bức Bữa tối cuối cùng

Với bức Bữa tối cuối cùng, cao 4,5 mét và rộng 8,8 mét, lợi điểm phải ở cách xa nó từ 91 mét tới 182 mét - rõ ràng là điều không khả thi. Vậy nên Leonardo đã tạo ra một lợi điểm lý tưởng nhân tạo, cách bức tường khoảng 9 mét. Ngoài ra, ông còn nâng nó lên cao 4,5 mét so với mặt sàn, ngang tầm mắt với Jesus. Đương nhiên là không có vị tu sĩ nào nhìn bức tranh từ vị trí đó. Nhưng sau khi xác định điểm đó làm lợi điểm lý tưởng, Leonardo đã sử dụng các mẹo quang học để khiến bức tranh ít bị bóp méo hơn từ các vị trí khác nhau trong phòng mà người xem sẽ thực sự nhìn ngắm bức tranh từ đó.

Tài tình hơn, ông còn điều chỉnh và đánh lạc hướng đôi chút để phối cảnh trông vẫn tự nhiên khi nhìn từ cánh cửa ở bức tường bên phải nơi các thầy tu bước vào phòng. Như thế có nghĩa là ấn tượng mạnh mẽ đầu tiên đập vào mắt họ chính là bàn tay trái của Jesus, xòe ngửa, hướng thẳng tới họ, như thể chào mừng họ bước vào. Các góc của trần nhà hơi cao hơn một chút ở phía bên phải. Nó khiến mặt phẳng của bức tranh trông như thể ở ngang tầm mắt người xem khi bước vào căn phòng. Do bức tường bên phải trong bức tranh gần với người xem bước vào từ cửa, đồng thời cũng hơi sáng hơn, trông nó lớn hơn và khiến ta cảm nhận được sự tiếp nối tự nhiên của không gian trong trai phòng.[15]

[15] Lillian F. Schwartz, “The Staging of Leonardos Last Supper. A Computer-Based Exploration of Its Perspective,” Leonardo, supplemental issue, 1988, 89-96; Kemp Leonardo, 1761; Kemp Marvellous, 182.

Leonardo còn sử dụng một vài mẹo để giấu đi việc mình đã tận dụng các quy tắc phối cảnh. Các đường nét nơi sàn nhà giao với các bức tường ở phía sau và bên cạnh hoàn toàn bị chiếc bàn che phủ. Nếu nhìn kỹ bức tranh và cố tưởng tượng ra các đường này, các bạn có thể nhận ra, dường như chúng đã bị làm chệch đi. Ngoài ra, một thanh gờ chạy ngang giúp che giấu để người xem không nhận ra rằng, mái của căn phòng trong bức tranh không kéo ra đến hết phần trên của chiếc bàn. Bằng không, họ đã để ý thấy rằng Leonardo đã đẩy chi tiết trần nhà lại gần hơn một chút.

Việc áp dụng kỹ thuật phối cảnh gia tốc này, trong đó các bức tường và trần nhà lùi về phía điểm tụ nhanh hơn so với bình thường, là một trong rất nhiều mẹo Leonardo học được từ những vở kịch trên sân khấu mà ông chính là nhà sản xuất. Thời kỳ Phục hưng, sân khấu kịch không phải là một căn phòng chữ nhật mà có hình dạng hẹp và ngắn dần về phía sau, tạo ảo

giác về chiều sâu lớn hơn. Nó nghiêng dần xuống phía khán giả, quang cảnh nhân tạo được giấu đi bằng các thanh gờ mái, giống như chi tiết Leonardo đã dùng ở phía trên bức Bữa tối cuối cùng. Việc sử dụng các kỹ xảo này là một ví dụ khác cho ta thấy tại sao việc dàn dựng các vở kịch và đám rước của Leonardo lại chẳng hề phí hoài chút nào.

Trong Bữa tối cuối cùng, ông vẽ căn phòng thu nhỏ nhanh tới mức bức tường phía sau vẫn đủ lớn để chứa ba khung cửa sổ làm hiện lên khung cảnh bên ngoài. Các tấm thảm không cùng tỷ lệ với nhau. Cái bàn quá hẹp cho một bữa ăn dễ chịu, tất cả các tông đồ đều ở cùng một phía, không có đủ chỗ cho tất cả cùng ngồi. Mặt sàn nghiêng đổ về phía trước, giống như một sân khấu, chiếc bàn cũng hơi nghiêng về phía người xem. Các nhân vật đều ở tiền cảnh, như trong một vở kịch, đến cử chỉ của họ cũng đầy tính kịch trường.

Các mẹo phối cảnh đi kèm với các kỹ xảo khéo léo khác, như một chút sửa sang để khiến quang cảnh hiện ra như thể được kết nối với các tu sĩ đang dùng bữa trong căn phòng. Ánh sáng trong tranh dường như tràn vào từ khung cửa sổ thực nằm ở trên cao nơi bức tường bên trái của căn phòng, hòa trộn hiện thực với tưởng tượng. Hãy nhìn vào bức tường bên phải của bức tranh; nó nhuộm ánh nắng chiều như thể được chiếu từ một khung cửa sổ thực ở bên ngoài. Hãy chú ý cả những cái chân bàn: bóng của chúng đổ xuống như thể chúng cũng được chiếu bằng chính nguồn sáng này.

Tấm khăn trải bàn thể hiện các nếp gấp lồi lõm nối tiếp nhau, sống động như thể nó vừa được gập và cất trong phòng giặt đồ của các tu sĩ trước khi được đem ra trải. Bên trong hai cái đĩa nhỏ là những con cá chình với những lát hoa quả bày xung quanh. Chúng không mang một ý nghĩa tôn giáo hay biểu tượng rõ ràng nào; tuy nhiên, cá chình nước ngọt khá phổ biến ở Ý thời kỳ đó, và chúng ta biết rằng Leonardo, dù là người thường xuyên ăn chay, cũng từng ít nhất một lần đưa "cá chình và quả mơ" vào trong danh mục đồ cần mua của mình.[16]

[16] Ernst Gombrich, "Paper Given on the Occasion of the Dedication of The Last Supper (after Leonardo)," Magdalen College, Oxford, 10 tháng Ba, 1993 (trong đó có cả bản dịch tác phẩm của Goethe của ông); Kemp, Marvellous, 186; John Varriano, "At Supper with Leonardo," Gastronomica 8.1 (2014).

Như đã nói, Bữa tối cuối cùng là sự kết hợp giữa phối cảnh khoa học và sự phóng túng trên sân khấu kịch trường, của tri thức và tưởng tượng, rất

xứng với thiên tài Leonardo. Nghiên cứu của ông về khoa học phối cảnh đã không khiến ông trở thành một họa sĩ cứng nhắc hay sách vở. Thay vào đó, nó được bổ sung bằng sự khéo léo và tài tình mà ông có được khi là một đạo diễn sân khấu. Một khi đã nắm được quy luật, ông còn trở thành bậc thầy trong việc xóa nhòa và điều chỉnh chúng, như thể ông đang áp dụng kỹ thuật phủ mờ với phối cảnh.

XUỐNG CẤP VÀ BẢO TỒN

Khi dùng sơn dầu, Leonardo thường vẽ một hoặc hai nét bút, chỉnh đi chỉnh lại, trầm ngâm ngắm nghía một hồi, rồi lại bổ sung thêm một vài lớp nữa cho đến khi đạt độ hoàn hảo. Nó cho phép ông thể hiện sắc độ nhạt dần tinh tế ở các mảng tối và xóa nhòa ranh giới của vật thể. Nét vẽ của ông quá mảnh và phân lớp đến nỗi ta không thể nào nhận ra được từng nét đơn lẻ, đôi khi ông còn đợi hàng giờ, có khi vài ngày trước khi thêm vào các lớp mỏng hay sửa sang lại chúng.

Không may là, sự thong dong ấy lại là thú vui quá xa xỉ với một họa sĩ vẽ tranh tường, khi nó đòi hỏi màu phải được vẽ trên nền thạch cao ướt thì mới lâu bền được. Khi một mảng thạch cao đã được trát lên thì người họa sĩ phải hoàn thành phần vẽ trên đó trong vòng một ngày, trước khi nó khô lại, và sau đó thì khó chỉnh sửa lại được nữa.

Vì không vẽ tranh tường nên Verrocchio không bao giờ dạy cho học trò của mình kỹ thuật này, thứ rõ ràng là không hợp với phong cách đủng đỉnh của Leonardo. Vậy là ông quyết định vẽ trực tiếp lên tường thạch cao khô, mà ông đã phủ một lớp nền bằng bột đá trắng và sau đó là lớp lót bằng chì trắng, ông dùng màu keo, trong đó chất màu được trộn với nước và lòng đỏ trứng, cùng với sơn dầu, trong đó chất màu được trộn với dầu từ quả óc chó và dầu hạt lanh. Các phân tích khoa học gần đây cho thấy, ông đã thử nghiệm với rất nhiều tỷ lệ sơn dầu-màu keo trên các phần khác nhau của bức tranh. Pha trộn giữa các chất màu pha nước và pha dầu cho phép ông - hay ít nhất ông cũng cho là vậy - thỏa thích thêm vào những đường nét tinh tế, hết lớp này tới lớp khác, kéo dài tới hàng tuần để tạo ra các hình khối và tông sắc mà ông mong muốn.[17]

[17] Barcilon và Marani, Leonardo's Last Supper, 327; Claire J. Farago, "Leonardo's Battle ofAnghiari: A Study in the Exchange between Theory and Practice," Art Bulletin 76.2 (June 1994), 311; Pietro Marani, The Genius and the Passions: Leonardo's Last Supper (Skira, 2001).

Leonardo hoàn thành bức họa vào đầu năm 1498, và ngài Công tước đã ban thưởng cho ông một vườn nho ngay gần nhà thờ mà ông còn giữ đến tận cuối đời. Nhưng chỉ hai mươi năm sau, bức họa đã bắt đầu xuống cấp, chứng minh rõ ràng kỹ thuật Leonardo thử nghiệm là một sai lầm. Khi Vasari xuất bản cuốn tiểu sử của Leonardo vào năm 1550, ông kể lại rằng bức họa đã bị “hủy hoại.” Đến năm 1652, bức họa quá mờ nhạt và tồi tàn đến nỗi các tu sĩ đã không ngại ngần đục một lối đi thông qua bức tường phía dưới, cắt đi phần chân của Jesus mà có lẽ được vẽ trong tư thế bắt chéo như khi bị hành hình trên thập giá.

Qua thời gian, đã từng có ít nhất sáu lần bức tranh được đại tu, mà nhiều lần trong đó còn khiến cho tình trạng trở nên tồi tệ hơn. Nỗ lực được ghi nhận đầu tiên là vào năm 1726 bởi một người phục chế, khi người này dùng sơn dầu vẽ lại những phần đã mất sau đó phủ một lớp sơn bóng lên trên cùng. Chưa đầy năm mươi năm sau, một nhà phục chế khác dỡ bỏ toàn bộ những gì người tiền nhiệm của mình đã làm và bắt đầu tự vẽ lại các khuôn mặt; sự phản đối của công chúng buộc ông ta phải dừng công việc khi chỉ còn lại ba gương mặt nguyên trạng. Trong suốt thời kỳ Cách mạng Pháp, các lực lượng chống đối Giáo hội đã cạo bỏ con mắt của các tông đồ, sau đó trai phòng còn bị trưng dụng làm nhà tù. Một nhà phục chế tiếp theo cố bóc tách bức tranh ra khỏi bức tường, lầm tưởng rằng nó là một bức tranh gắn tường. Đầu thế kỷ XX, hai lần cọ rửa đã được thực hiện để tránh cho bức tranh không bị hư hại thêm và hãm bớt quá trình xuống cấp. Bom đạn của quân đồng minh dội xuống căn phòng suốt Thế chiến II, nhưng bức tranh đã được bảo vệ bằng các bao cát.

Lần phục chế cuối cùng bắt đầu vào năm 1978 và kéo dài tới hai mươi năm, cũng là đợt phục chế kỹ lưỡng nhất. Giám tuyển Pinin Brambilla Barcilon và nhóm chuyên gia của bà đã dùng các máy dò khuyết điểm bằng tia hồng ngoại và kính hiển vi để phát hiện các yếu tố nguyên thủy của bức tranh. Bà cũng để cho các chuyên gia bảo tồn nghiên cứu các bức vẽ phác họa của Leonardo và các bức tranh chép. Ý định ban đầu là chỉ để lại những gì chắc chắn là do Leonardo vẽ, nhưng kết quả không được như mong đợi bởi những gì còn lại chẳng đáng kể là bao. Vậy là các chuyên gia phục chế buộc phải dựng lại các phần bị mất theo cách chỉ rõ những gì là nguyên thủy như ban đầu và đâu là những phần được bổ sung sau này; ở

những chỗ không thể nhìn thấy rõ nữa, nhóm chuyên gia dùng màu nước tinh tế với màu sắc nhạt hơn để tạo cảm giác tương tự như với bản gốc trong khi chỉ rõ đó là những phần làm tựa theo.[18]

[18] Alessandra Stanley, "After a 20-Year Cleanup, a Brighter, Clearer 'Last Supper' Emerges," New York Times, 27 tháng Năm, 1999; Hope, "The Last 'Last Supper.' "

Không phải ai cũng hài lòng với kết quả. Nhà phê bình nghệ thuật Michael Daley cho rằng, đây là "một tác phẩm hoàn toàn lai căn, chỉ cho thấy những phần sơn cũ ít ỏi đến đáng ngại cùng rất nhiều phần sơn mới với tác dụng bổ sung và phục hồi hoàn toàn xa lạ. Nhưng nhìn chung, Brambilla Barcilon vẫn nhận được nhiều lời khen ngợi khi đã sáng tạo và tái tạo một tác phẩm nghệ thuật theo cách có vẻ như trung thành nhất có thể với tác phẩm gốc. "Không chỉ màu sắc ban đầu được phục hồi, sự sáng rõ trong cấu trúc kiến trúc, các phương pháp phối cảnh, cùng diện mạo cũng vậy," bà nói. "Những gương mặt, trĩu nặng vì những chi tiết lạ kỳ từ nhiều lần phục chế khác nhau, giờ lại thể hiện được biểu cảm ban đầu. Giờ đây, gương mặt của các tông đồ đã cho thấy dường như họ đang hoàn toàn nhập vào tấn kịch trong một khoảnh khắc tức thì đó và khơi dậy toàn bộ cảm xúc mà Leonardo đã định cho họ trước hung tin."[19]

[19] Michael Daley, "The Perpetual Restoration of Leonardo's Last Supper," part 2, ArtWatch UK, March 14, 2012; Barcilon và Marani, Leonardo's Last Supper, 341.

Kết quả là, Bữa tối cuối cùng, cả khi ra đời lẫn trong tình trạng hiện nay, đã không chỉ trở thành một minh họa cho thiên tài kiệt xuất của Leonardo, mà còn là ẩn dụ của chính thiên tài ấy. Nó rất sáng tạo trong nghệ thuật và quá đột phá trong phương pháp. Ý tưởng xuất sắc nhưng phần thực hiện lại thiếu sót. Cách thể hiện cảm xúc rất sâu sắc nhưng hơi bí ẩn, và tình trạng hiện nay của bức tranh lại phủ thêm một lớp màn bí ẩn nữa vào vô vàn những bí ẩn mà khi thường ta vẫn gặp trong cuộc đời và tác phẩm của Leonardo.


HANDMADE

CHƯƠNG 19

XÁO TRỘN ĐỜI TƯ

CATERINA QUA ĐỜI

Trong những dịp hiếm hoi khi Leonardo ghi lại một sự kiện của gia đình trong sổ tay, ông thường có cái tật lạ lùng dường như đã ăn vào máu của một gia đình chưởng khế lâu đời, đó là lặp đi lặp lại ngày tháng một cách vô thức. Chính vì thế ông đã ghi lại đầy đủ sự kiện mẹ ông, Caterina, lúc này đã là một phụ nữ góa bụa ở tuổi sáu mươi, tới sống cùng ông ở Milan:

"Vào ngày 16 của tháng Bảy.

Caterina đến vào ngày 16 của tháng Bảy năm 1493."[1]

[1] Codex Forster, 3:88r; Notebooks/J. P. Richter, 1384. Một vài học giả, trong đó có Richter, cho rằng Caterina là một người hầu gái; các nghiên cứu gần đây, trong đó có phát hiện về một giấy báo tử của bệnh viện đề tên "Caterina từ Florence," cho thấy bằng chứng đây là mẹ của Leonardo. Xem Angelo Paratico, Beyond Thirty-Nine blog, May 18,2015; Vanna Arrighi, Anna Bellinazzi, and Edoardo Villata, Leonardo da Vinci: La vera immagine. Documenti E Testimonianze Sulla Vita E Sull'opera (Giunti, 2005), 79.

Những năm tháng ở cùng người chồng Accattabriga, Caterina có thêm bốn con gái và một con trai. Nhưng khoảng năm 1490, chồng bà qua đời, con trai họ thì bị giết bởi một mũi tên lạc bắn ra từ một cái nỏ. Trong sổ tay của mình không lâu sau đó, Leonardo trút bầu tâm sự, "Hãy nói ta nghe Caterina mong muốn điều gì?" Rõ ràng bà muốn tới sống cùng Leonardo.

Trong một trang sổ tay liền với trang Leonardo ghi lại sự kiện Caterina tới Milan có hình vẽ nguệch ngoạc của một cây gia phả mà có thể chính Caterina đã giúp ông vẽ nó, ở đó liệt kê tên cha ông cùng các thế hệ trước đó của gia đình. Tháng Sáu năm 1494, ông ghi lại một khoản chi phí có liên quan tới bà: ông đã đưa 3 soldi cho Salai và 20 soldi cho bà.[2]

[2] Codex Forster, 3:74v, 88v; Notebooks/J. P. Richter, 1517; Bramly, 242; Nicholl, 536.

Có vẻ như bà đã qua đời vào ngay cuối tháng đó. Một ghi chép trong kho lưu trữ quốc gia các báo cáo về Milan có thông tin, "Vào thứ Năm ngày 26 tháng Sáu tại Xứ đạo Thánh Nabore và Felix tại Porta Vercellina, Caterina đến từ Florence, 60 tuổi, qua đời vì bệnh sốt rét." Bằng chứng từ một tư liệu

lưu trữ trước đó ghi lại rằng, khi qua đời bà khoảng năm mươi tám tuổi, con số đủ sát để được xem như một thông tin xác thực nếu xét tới sự bất thường trong lưu trữ tư liệu vào thời kỳ đó.[3]

[3] Arrighi và những người khác, Leonardo da Vinci: La vera immagine.

Leonardo không thể hiện bất cứ cảm xúc cá nhân nào; ông không ghi lại bất cứ điều gì về cái chết của bà, chỉ vài dòng thống kê chi phí cho đám tang. Trong danh sách đó, thậm chí ông còn gạch bỏ từ "cái chết" và thay bằng từ "việc mai táng."[4]

[4] Codex Forster, 2:95a; Notebooks/J. P. Richter, 1522.

Chi phí cho ~~cái chết~~ việc mai táng Caterina:

Để mua 3 pound sáp nến	s.27
Để mua quan tài	s.8
Vải phủ quan tài	s.12
Cho việc mang và đóng cọc một cây thánh giá	s.4
Cho phu khuân vác	s.8
Trả cho 4 thầy tu và 4 mục sư	s.20
Chuông, sách, miếng bọt biển	s.2
Trả cho phu đào mộ	s.16
Trả cho linh mục giáo xứ	s.8
Trả cho giấy phép	s.1
	s.106
[Các chi phí trước đó]	
Bác sĩ	s.5
Đường và nến	s.12
	s.123

Các khoản mục nghe có vẻ lặt vặt, và một vài người còn cho rằng chi phí cho đám tang của mẹ như vậy là quá ít ỏi. Bởi sau đó không lâu, vào năm 1497, ông còn tiêu một khoản lớn hơn gấp bốn lần con số trên để mua vải đính bạc, quần áo nhung và đặt may một chiếc áo choàng cho Salai.[5] Thế nhưng, khi xem xét cẩn thận, ta sẽ thấy rằng nó thực sự là một đám tang phù hợp với mẹ của ông, chứ không phải một tôi tớ trong nhà. Đám tang này được thắp sáng bằng nến, được bốn vị thầy tu tới làm lễ, được lên kế hoạch cẩn thận và được ghi chép lại đầy đủ.[6]

[5] Notebooks/J. P. Richter, 1523.

[6] Bramly, 243.

KHÓ KHĂN TRONG SỰ NGHIỆP

Khi bắt đầu vẽ bức Bữa tối cuối cùng vào khoảng năm 1495, Leonardo đang ở trên đỉnh cao sự nghiệp. Cùng với việc được bổ nhiệm chính thức làm nghệ sĩ và kỹ sư tại triều đình Sforza, ông được bố trí cho ngụ tại một tư gia rộng rãi trong lâu đài cũ của hoàng gia Milan, Corte Vecchia, cùng với một đoàn tùy tùng các trợ lý và học trò. Ông nổi danh trong vai trò một họa sĩ, được công chúng ngưỡng mộ khi đắp mô hình tượng đài chiến mã khổng lồ bằng đất sét, được yêu mến qua những buổi trình diễn mà ông là người dàn dựng, và được kính nể như một môn đồ của các môn quang học, kỹ thuật bay, thủy lực học và giải phẫu.

Nhưng cuộc sống của ông lại trở nên bất ổn vào cuối những năm 1490, sau khi Caterina qua đời và bức Bữa tối cuối cùng được hoàn thành. Năm 1494, số đồng dành cho việc đúc tượng đài chiến mã đã bị dùng để đúc đại bác nhằm chống lại quân xâm lược Pháp đang rình rập, và chẳng bao lâu sau thì mọi sự đã trở nên rõ ràng rằng Ludovico sẽ không bù đắp lại số đồng đó. Thay vì các đơn đặt hàng quan trọng hay chân dung những cô nhân tình của công tước, Leonardo lại bị kéo vào những việc như trang trí nội thất và cả những tranh cãi về chuyện thanh toán hay việc thực hiện tác phẩm. Suốt thời gian này, Công tước Ludovico ngày càng lo lắng trước những mối đe dọa từ nước Pháp đang phủ bóng ma lên vị thế quyền lực mong manh của ông ta.

Một trong số các dự án của Leonardo là thực hiện các bức vẽ trang trí một dãy phòng nhỏ ở tháp đông bắc của Lâu đài Sforza, còn được gọi là

camerini (nghĩa là căn phòng màu xanh), nơi ngài công tước định dùng làm một chốn riêng tư cho mình. Một trong số các căn phòng lát gỗ có mái vòm, Sala delle Asse, được Leonardo thiết kế giống như một khu rừng cổ tích với mười sáu cái cây, giống một khúc phóng túng kiến trúc của những cái cột. Cành lá của chúng đan vào nhau thành những mẫu hình phức tạp, chỉ có thể là tạo tác của tư duy toán học Leonardo, và xen vào giữa là những sợi dây vàng đan vào nhau thành những nút thắt tinh vi đẹp mắt, một chủ đề yêu thích của cả cuộc đời ông. "Trong đám cây ấy chúng ta nhận ra một sáng tạo tuyệt vời của Leonardo khi những cành cây biến hình thành những nút thắt kỳ diệu," Lomazzo viết.[7]

[7] Patrizia Costa, "The Sala Delle Asse in the Sforza Castle," luận văn thạc sĩ, University of Pittsburgh, 2006. Những căn phòng này hiện đang được cải tạo và mở cửa cho khách tham quan cũng như các nhà nghiên cứu.

Quá trình thực hiện không trôi chảy như khi lên ý tưởng, câu chuyện đã rất quen với Leonardo. Một cuộc tranh cãi nổ ra, và một trong số những viên thư ký của công tước ghi lại vào tháng Sáu năm 1496 rằng, "Người họa sĩ đang trang trí căn phòng xanh hôm nay đã gây chuyện rắc rối om sòm, và vì lý do đó, ông ta đã bỏ đi."[8] Người thư ký đặt câu hỏi không biết liệu có thể mời ai đó từ Venice tới để hoàn tất công việc hay không.

[8] MacCurdy, The Mind of Leonardo da Vinci, 35.

Chuyện đó đã không xảy ra. Leonardo đã quay trở lại hoàn thành đơn đặt hàng vào đầu năm 1498, ngay khi ông đang hoàn thiện nốt bức Bữa tối cuối cùng. Nhưng còn nhiều những cuộc tranh cãi khác được hé lộ trong những lá thư mà ông thảo trong sổ tay. Một lá thư đầy giận dữ vào năm 1497 đã bị xé mất một nửa, bởi vậy chúng ta chỉ còn đọc được những câu chữ dở dang bộc lộ rõ ràng sự thất vọng của ông. Một câu trong đó ghi: "Ngài có còn nhớ yêu cầu trang trí căn phòng xanh." "Về con ngựa, tôi sẽ không nói gì thêm bởi tôi biết rằng hiện không phải lúc thuận lợi," là một câu khác. Tiếp đến là một chuỗi những than phiền, trong đó có cả chi tiết "đã hai năm nay tôi không nhận được lương."[9] Trong một lá thư khác soạn để gửi cho Công tước, Leonardo lại một lần nữa than phiền về tiền nong và dường như ám chỉ rằng ông đã phải tạm gác việc vẽ bức Bữa tối cuối cùng để kiếm tiền bằng cách nhận lời trang trí Sala delle Asse. "Có lẽ Quý Ngài đã không truyền lệnh [thanh toán] tiếp cho tôi, yên lòng rằng tôi đã nhận đủ tiền," ông viết. "Tôi vô cùng giận dữ khi gánh nặng cơm áo đã buộc tôi

phải tạm gác công việc lớn lao để làm những thứ vụn vặt, thay vì theo đuổi công trình mà Quý Ngài đã tin tưởng giao phó."[10]

[9] Codex Atl., 335v; MacCurdy, The Mind of Leonardo da Vinci, 25; Notebooks/J. P. Richter, 1345.

[10] Codex Atl., 866r/315v; Notebooks/J. P. Richter, 1345.

Cũng như với bức Bữa tối cuối cùng, tốc độ vẽ quá chậm khiến Leonardo không thể nào áp dụng phương pháp vẽ tranh tường truyền thống cho công trình ở Sala delle Asse, khi nó đòi hỏi từng phần của bức tranh phải được hoàn thiện nhanh chóng trên nền thạch cao ướt trước khi nó khô lại. Thay vào đó, ông lại sử dụng hỗn hợp màu keo - sơn dầu trên tường khô (không may là các tấm ván gỗ của căn phòng đã bị dỡ bỏ). Thạch cao khô không ăn màu, khiến cho bức vẽ bị hư hại giống như bức Bữa tối cuối cùng. Nó đã trải qua một lần trùng tu với chất lượng khá tồi vào năm 1901, được cứu vãn vào thập niên 1950, và đến năm 2017 thì được trùng tu một cách cẩn trọng hơn với sự hỗ trợ của máy dò laser.

Sau những cãi vã liên quan tới Sala delle Asse, Leonardo rơi vào tình cảnh tồi tệ nhất. Ông đành soạn thảo những lá thư xin việc mới, trong đó có cả một lá thư được viết trong vai một người thứ ba gửi cho Hội đồng Thành phố Piacenza gần đó, nơi đang đặt hàng đúc các cánh cửa bằng đồng thau cho nhà thờ chính tòa của họ. Ông viết lá thư tự tán tụng bản thân, như thể ông đã sắp đặt để một người thứ ba nào đó thay ông gửi đi. "Hãy mở to mắt nhìn xem chẳng phải các vị đang bỏ tiền để mua lấy nỗi hổ thẹn cho chính mình hay sao," lá thư viết. "Không ai có khả năng thực thi công trình này - và các vị hãy tin tôi - trừ Leonardo thành Florence, người đang đúc bức tượng đồng chú ngựa của ngài Công tước Francesco."[11]

[11] Codex Atl., 323v; Notebooks/Irma Richter, 302; Notebooks/J. P. Richter, 1346; Pedretti Commentary, 2:332.

Nhưng cuối cùng, những lực lượng hùng mạnh hơn nhiều đã cứu vớt cho Leonardo khỏi những lo lắng về việc làm. Mùa hè năm 1499, tân hoàng đế Pháp, Louis XII đã lệnh cho quân đội của mình chiếm đóng Milan. Leonardo tính toán lại số tiền mình có trong két, tổng cộng 1.280 lire, chia một ít cho Salai (20 lire) và những người khác giữ, rồi tìm cách giấu số còn lại trong những gói nhỏ bọc giấy để quanh xưởng để tránh con mắt nhòm ngó của những kẻ xâm lược và cướp bóc. Đầu tháng chín, Công tước Ludovico trốn khỏi thành, một tháng sau thành bị quân Pháp chiếm đóng. Đúng như Leonardo lo sợ, nhà cửa và tài sản của nhiều người bạn của ông đã bị tàn

phá và cướp bóc. Xưởng của ông may mắn thoát nạn nhưng quân Pháp đã phá hủy bức tượng chiến mã bằng đất sét khi lấy nó làm bia tập bắn.

Nhưng hóa ra, người Pháp lại bảo vệ Leonardo. Một ngày sau khi chiếm thành, Louis tới xem bức Bữa tối cuối cùng, và thậm chí đã hỏi liệu có thể chuyển nó về Pháp được không. May thay, các kỹ sư tùy tùng cho ông biết rằng điều đó là không thể. Vậy là, thay vì chạy trốn, trong vòng vài tháng sau đó, Leonardo vẫn ở lại làm việc cho người Pháp. Ông ghi chú để nhắc mình liên lạc với một trong số các họa sĩ đã tới Milan cùng Louis để hỏi ông ta "phương pháp dùng màu khô, kỹ thuật dùng muối trắng và cách làm giấy tráng phủ. Trên cùng trang giấy ghi những dòng này, ông liệt kê những thứ mà ông đang thong thả chuẩn bị cho chuyến đi dài từ Milan về Florence và Vinci mà phải đến tháng Mười hai ông mới lên đường. "Làm hai cái hộp kín để chở đồ trên lưng la. Để lại một cái ở Vinci. Mua một số khăn trải bàn, khăn ăn, áo choàng, mũ, giày, bốn đôi tất dài, một áo chẽn bằng da và vài mảnh da để làm áo mới. Bán những gì không thể mang theo." Nói cách khác, ông không hề vội vã trốn chạy khỏi người Pháp.

Trên thực tế, ông đã tiến tới một thỏa thuận bí mật với vị toàn quyền mới người Pháp của thành Milan, Louis de Ligny, ông sẽ gặp ông ta ở Naples trong vai trò một kỹ sư quân sự với nhiệm vụ là đánh giá các pháo đài phòng thủ ở đó. Ở một trong những đoạn gây tò mò nhất trong sổ tay của mình, trên cùng một trang giấy mà ông liệt kê các đồ dùng chuẩn bị cho chuyến đi, Leonardo không chỉ viết bằng lối chữ gương mà còn dùng một mật mã đơn giản trong đó tên người và địa danh được viết theo thứ tự đảo ngược: "Đi và tìm ingil [Ligny] và nói với ông ta rằng mình sẽ đợi ông ta ở amor [Roma] và mình sẽ đi với ông ta tới ilopan [Napoli].[12]

[12] Codex Ad., 243a/669r; Leonardo on Painting, 265; Notebooks/J. P. Richter, 1379.

Kế hoạch đó không bao giờ thành công. Điều khiến Leonardo cuối cùng cũng rời khỏi Milan là tin tức nhà bảo trợ cũ của ông, Ludovico, đang mưu đồ quay trở lại. Cuối tháng Mười hai, Leonardo dàn xếp để chuyển 600 florin từ ngân hàng của ông ở Milan vào một tài khoản ở Florence rồi rời đi với đoàn tùy tùng gồm các trợ lý và một người bạn là nhà toán học Luca Pacioli. Vậy là mười tám năm sau khi tới Milan với cây đàn và lá thư giới thiệu bản thân như một kỹ sư và nghệ sĩ tài năng gửi cho Ludovico, giờ đây Leonardo lại sắp trở về quê hương Florence.

CHƯƠNG 20

TRỞ LẠI FLORENCE

ĐƯỜNG VỀ

Trạm dừng chân đầu tiên của Leonardo trên hành trình trở về Florence vào đầu năm 1500 là thành Mantua, ở đó, ông được Isabella d'Este, chị gái của Beatrice, người vợ quá cố của Ludovico đón tiếp. Là một nhà sưu tập nghệ thuật tham lam và thiếu kỷ luật, lại xuất thân từ một trong những gia đình quyền quý nhất ở Ý, Isabella nóng lòng muốn có một bức chân dung của mình do Leonardo vẽ và trong những ngày ngắn ngủi lưu lại đây, ông đã phải miễn cưỡng vẽ một hình phác thảo bằng phấn màu.

Từ Mantua ông tới Venice, nơi ông đóng vai trò cố vấn quân sự, góp ý cho hệ thống phòng vệ trước nguy cơ đe dọa của quân xâm lược Thổ Nhĩ Kỳ. Luôn hứng thú với dòng chảy của nước và các ứng dụng của nó trong quân sự, ông đã thiết kế một âu tàu bằng gỗ di động mà ông tin là có thể chỉnh dòng và khiến cho sông Isonzo nhấn chìm một thung lũng mà bất cứ đội quân chiếm đóng nào cũng lấy làm cứ điểm.[1] Cũng giống như rất nhiều thiết kế tưởng tượng khác, thiết bị đó không bao giờ thực sự được chế tạo.

[1] Codex Atl., 638bv; Bramly, 313.

Ông cũng nghĩ tới các phương án bảo vệ một thành phố cảng như Venice bằng cách trang bị một đội vệ binh ngầm dưới nước, với quần áo lặn, thiết bị thở, kính lặn, một mặt nạ và các túi khí làm bằng các túi da thông thường vẫn dùng để đựng rượu. Chiếc mặt nạ được gắn với các ống bằng trúc nối với một chuông lặn nổi trên mặt nước*. Sau khi phác thảo một số thiết bị trong sổ tay, ông viết rằng ông đang giữ bí mật những kế hoạch này; "Tại sao tôi lại không mô tả phương pháp giúp ở lâu dưới nước và thời gian ở dưới đó mà không cần ngoi lên để lấy không khí? Tôi không muốn tiết lộ những bí mật này bởi vì bản chất xấu xa của con người, có những kẻ có thể dùng nó để thực hiện mưu sát dưới đáy biển."[2] Cũng như với rất nhiều phát minh khác của ông, bộ quần áo lặn cũng vượt quá ngưỡng hữu dụng, ít nhất là vào thời kỳ của ông. Phải nhiều thế kỷ sau, ý tưởng đó mới có thể thực sự được ứng dụng.

* Chuông lặn (diving bell) là một thiết bị có từ thời cổ xưa, thường gồm một khoang trống có chứa dưỡng khí dùng để đưa thợ lặn xuống sâu dưới mặt nước.

[2] Codex Leic., 22b.

Khi Leonardo tới Florence vào cuối tháng Ba năm 1500, cả thành phố vừa trải qua một cơn chấn động đe dọa sẽ hủy hoại vai trò tiên phong của nó trong nền văn hóa Phục hưng. Năm 1494, một giáo sĩ cấp tiến có tên Girolamo Savonarola đã lãnh đạo một cuộc nổi dậy tôn giáo chống lại gia tộc thống trị Medici và thiết lập một bộ máy chính quyền chính thống, áp đặt những điều luật nghiêm ngặt chống lại đồng tính luyến ái, quan hệ tình dục giữa nam giới và hành vi ngoại tình. Một số tội nhân bị hành quyết bằng cách ném đá đến chết và thiêu sống. Một nhóm vệ binh trẻ tuổi được thành lập để tuần tra trên đường phố và thi hành phép tắc đạo đức. Vào ngày lễ hội Mardi Gras* năm 1497, Savonarola đã ra lệnh tiến hành chiến dịch mà sau này được gọi là "Ngọn lửa Phù hoa," trong đó nhiều sách vở, tạo tác nghệ thuật, trang phục và đồ trang điểm bị đem ra thiêu rụi. Chỉ một năm sau, công chúng quay lưng chống lại Savonarola và ông ta đã bị treo cổ rồi thiêu ở quảng trường trung tâm Florence. Đến khi Leonardo trở về, thành phố lại tận hưởng một nền cộng hòa trong đó văn học, nghệ thuật Hy-La một lần nữa được tôn vinh, nhưng lòng tin thì bị rúng động đến tận gốc rễ, cảm hứng bị thui chột, còn các nguồn lực tài chính cùng ngân khố thì cạn kiệt.

* Mardi Gras, tiếng Pháp có nghĩa là thứ Ba béo, chỉ thời điểm ăn uống phong phú với nhiều chất béo cuối cùng trước mùa chay bắt đầu vào ngày thứ Tư sau đó, thường được kỷ niệm bằng các lễ hội hóa trang, diễu hành, âm nhạc...

Leonardo ở lại Florence trong hầu hết khoảng thời gian từ năm 1500 tới 1506, lưu lại trong không gian rộng rãi thoải mái của Nhà thờ Santissima Annunziata cùng với đoàn gia nhân. Theo rất nhiều cách, đây là quãng thời gian tập trung nhiều sáng tác nhất trong cả đời ông. Chính tại đây ông đã bắt tay vào vẽ hai trong số các tác phẩm vĩ đại nhất, Mona Lisa và Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với Thánh Anne, cũng như một bức vẽ nàng Leda và con thiên nga mà giờ đây đã mất tích. Là một kỹ sư, ông thiết kế nhiều công trình, ví dụ như một nhà thờ có cấu trúc phức tạp, và phục vụ các mục đích quân sự của Cesare Borgia. Thời gian rảnh rỗi, ông lại đắm chìm vào các nghiên cứu toán học và giải phẫu.

TUỔI NGŨ TUẦN

Khi bước sang tuổi năm mươi, trở về sống ở Florence, nơi bản thân và gia đình giờ đây đã trở nên nổi tiếng, Leonardo cảm thấy hoàn toàn thoải mái khi là một nhân vật khác người. Thay vì cố hòa nhập, ông luôn tỏ rõ sự khác biệt của mình, ăn vận và đi đứng như một ông hoàng bảnh bao. Ông từng thống kê trong sổ tay số quần áo mà ông lưu giữ trong một cái rương lớn. "Một áo dài bằng lụa taffeta," ông mở đầu. "Một tấm vải nhung có thể dùng khoác như áo dài. Một áo choàng có trùm đầu kiểu Ả Rập. Một áo dài màu hồng tro. Một áo dài màu hoa hồng kiểu Catalan*. Một áo choàng không tay màu tím sẫm có cổ rộng và mũ trùm nhung. Một áo khoác bằng sa tanh màu tím sẫm. Một áo khoác bằng sa tanh màu đỏ thẫm. Một đôi tất dài màu tím sẫm. Một đôi tất dài màu hồng tro. Một mũ màu hồng."[3] Danh sách này nghe có vẻ giống như trang phục của một vở kịch hay lễ hội hóa trang, nhưng từ những ghi chép đương thời, chúng ta biết rằng Leonardo thực sự đã ăn vận như thế mỗi lần dạo phố. Một hình ảnh thật lôi cuốn: Leonardo trong chiếc áo choàng trùm đầu kiểu Ả Rập; hay tản bộ trong bộ trang phục lạ kỳ màu tím và hồng, phủ đầy chất liệu sa tanh hoặc nhung. Ông hoàn toàn ăn khớp với một Florence vừa đứng lên chống lại Ngọn lửa Phù hoa của Savonarola và một lần nữa lại mở lòng đón nhận tinh thần nghệ thuật tự do, rực rỡ và phá cách.

* Một tộc người Roman đông đúc và có truyến thống lâu đời sống chủ yếu ở vùng Catalonia, miền Đông Bắc Tây Ban Nha.

[3] Codex Madrid, 2:4b; Pedretti Commentary, 2:332.

Leonardo cũng tô điểm cho người đồng hành Salai, khi ấy đã hai mươi tư tuổi, bằng vẻ rực rỡ tương xứng, luôn hiện diện những sắc hồng và tím. Leonardo ghi trong sổ tay: "Hôm nay tôi đã trả cho Salai ba đồng ducat vàng mà cậu ta nói là để mua một đôi tất dài màu hồng có gắn hạt cườm." Những hạt cườm trên đôi tất ấy hẳn phải là đồ trang sức quý giá. Bốn ngày sau, ông mua cho Salai một áo choàng không tay bằng vải màu bạc với các chi tiết trang trí bằng nhung màu xanh lá.[4]

[4] Codex Arundel, 229b; Notebooks/J. P. Richter, 1425, 1423; Notebooks/Irma Richter, 325.

Danh sách Leonardo liệt kê các thứ quần áo chứa trong một cái rương lớn cho thấy, quần áo của ông và của Salai được xếp lẫn với nhau, không giống như tư trang của bất kỳ ai khác trong nhà. Chúng gồm có "một áo choàng

không tay kiểu Pháp, từng do Cesare Borgia sở hữu, của Salai." Rõ ràng Leonardo đã khoác cho người bạn đồng hành của mình chiếc áo choàng mà người tặng nó cho ông là vị thủ lĩnh khét tiếng bạo tàn, nhân vật đối với Leonardo về cơ bản chính là hình ảnh người cha. Giá mà Freud* biết được điều đó. Trong chiếc rương còn có "một áo chẽn đính đăng ten kiểu Pháp, của Salai," và "một áo chẽn bằng vải màu xám kiểu Flemish, của Salai."[5] Đây không phải là những trang phục mà Leonardo, hay bất kỳ ai khác thời đó, mua cho một gia nhân.

* Sigmund Freud (1856–1939), bác sĩ thần kinh và tâm thần người Áo gốc Do Thái, người sáng lập ngành Phân tâm học. Ở đây tác giả muốn nói tới "hình ảnh người cha" trong tâm thức con người theo quan niệm của Freud, bạo tàn và uy quyền tuyệt đối, vừa đáng sợ vừa đáng noi gương, tôn sùng. Xin tham khảo thêm về Phân tâm học Freud, về chủ đề này có các tác phẩm *Totem et Tabou* (Vật tổ và Cấm kỵ), *L'avenir d'une illusion* (Tương lai của một ảo ảnh).

[5] Codex Madrid, 2:4b; Codex Atl., 312b/949b.

Nhưng độc giả cũng có thể yên lòng khi biết rằng Leonardo dành thời gian cho sách vở cũng nhiều như với quần áo. Trong danh sách kiểm kho năm 1504, ông liệt kê 116 cuốn sách. Trong đó có cuốn **Cosmography** (Vũ trụ học) của Ptolemy mà sau này ông trích dẫn khi mô tả cơ chế tuần hoàn và hô hấp của con người tương tự như thế giới vĩ mô của Trái Đất. Ông còn có thêm nhiều sách về toán học, trong đó có ba bản dịch tác phẩm của Euclid và một cuốn sách mà ông mô tả là về "phép cầu phương hình tròn," có thể là của Archimedes. Ngoài ra, còn rất nhiều sách hướng dẫn về phẫu thuật, y học và kiến trúc. Khẩu vị của ông còn mở rộng ra cả những món bình dân hơn, đến thời điểm ấy, ông đã có ba phiên bản của các tập truyện ngụ ngôn Aesop và rất nhiều tập thơ dân gian. Ông cũng có một cuốn sách về kiến trúc mà tác giả chính là người bạn ở Milan từng kết hợp với ông để tìm hiểu về Người Vitruvius, Francesco di Giorgio, ông chú thích ở khắp nơi trong sách và sao chép nhiều đoạn cùng nhiều hình vẽ vào sổ tay của mình."[6]

[6] Nó nằm tại Thư viện Biblioteca Medicea Laurenziana, Florence.

BỨC CHÂN DUNG KHÔNG THÀNH HÌNH CỦA ISABELLA D'ESTE

Có lẽ bạn đọc sẽ có một hình dung tổng thể về cuộc sống của Leonardo ở Florence giai đoạn này khi xem xét câu chuyện li kì về một đơn đặt hàng mà ông không bao giờ thực hiện. Không lâu sau khi trở lại Florence, ông bị

bao vây bởi những lá thư khẩn nài từ Isabella d'Este đòi ông thực hiện lời hứa vẽ cho bà một bức tranh, hoặc là chân dung bà, dựa trên bức phác thảo bằng phấn màu mà ông đã vẽ khi dừng chân ở Mantua, hoặc bất cứ chủ đề nào mà ông chọn. Câu chuyện dài kỳ về hai con người ngoan cố, với một thầy dòng bị mắc kẹt ở giữa, hóa ra lại dai dẳng đến hài hước, ít nhất là khi chúng ta nhìn lại, đồng thời cho thấy Leonardo có thể thiếu thiện chí đến đâu trước những đơn đặt hàng mà ông không hề hứng thú. Nó cũng cho chúng ta thấy những gì thực sự hấp dẫn ông ở Florence, phong cách trễ nải, cùng thái độ thờ ơ trước những nhà bảo trợ giàu có của người nghệ sĩ bậc thầy.

Hai mươi sáu tuổi, Isabella khi ấy là đệ nhất phu nhân ương ngạnh của thành Mantua và một nhà bảo trợ nghệ thuật thậm chí còn ương ngạnh hơn. Bà là con gái của Công tước Ferrara, người nối dõi của gia tộc Este lâu đời và giàu có nhất ở Ý. Bà được dạy dỗ, một cách bài bản và khắt khe, cả tiếng Latin, tiếng Hy Lạp, lịch sử và âm nhạc. Từ khi lên sáu, bà đã được hứa gả cho Francesco Gonzaga, Hầu tước xứ Mantua. Isabella mang theo khoản hồi môn 25.000 đồng ducat vàng (tương đương hơn 3 triệu đô la tính theo thời giá năm 2017), còn đám cưới của bà vào năm 1491 là một sự phung phí hoang toàng chưa từng thấy. Sau khi rời Ferrara tới Mantua trên một hạm đội gồm trên năm mươi chiếc thuyền, bà dạo qua khắp các đường phố trên một cỗ xe ngựa bằng vàng trong niềm hân hoan của đám đông mười bảy ngàn khán giả, theo sau là đại sứ của hàng tá công quốc khác nhau.[7]

[7] Julia Cartwright, Isabella d'Este (Dutton, 1905), 15.

Giữa thời đại mà sự giàu có phải được phô bày bằng tiêu dùng xa xỉ và chạy đua sưu tầm các tạo tác nghệ thuật, Isabella đã trở thành nhân vật khoa trương nhất và cũng đua tranh quyết liệt nhất. Đám cưới huyên náo cũng nằm trong số những chiến công đầy hoan hỉ của bà. Chồng bà là một quân vương nhu nhược, thường xuyên vắng mặt và có lúc còn bị bắt làm con tin ở Venice trong ba năm liền, bà đã đứng ra nhiếp chính và lãnh đạo quân đội đẩy lùi quân xâm lược. Đổi lại, người chồng vô ơn lại đắm chìm trong mối quan hệ tình ái lâu dài với người đàn bà xinh đẹp và tai quái Lucrezia Borgia, khi đó đã kết hôn với anh trai của Isabella. (Đây là cuộc

hôn nhân thứ ba của Lucrezia. Anh trai bà, chính là Cesare Borgia tàn bạo, đã ra lệnh siết cổ người chồng thứ hai ngay trước mắt bà.)

Isabella dồn hết tâm tư tình cảm vào việc sưu tầm nghệ thuật, và đặc biệt hơn là sưu tầm những bức chân dung hợp ý nhất của chính mình. Đó hóa ra lại là một việc khó khăn, bởi các nghệ sĩ đã mắc sai lầm khi cố vẽ sao cho giống thật nhất trong khi bà lại cho rằng như thế thì trông mình quá béo. Nghệ sĩ đáng trọng của hoàng gia Mantua Andrea Mantegna cũng thử vẽ bà vào năm 1493, nhưng kết quả là Isabella tuyên bố, “Họa sĩ vẽ quá tệ đến nỗi trông nó chẳng giống ta một chút nào.”

Sau khi không thỏa mãn với một vài bức chân dung khác, bà thử lại với một họa sĩ đang làm việc cho gia đình mình ở Ferrara, nhưng khi gửi bức chân dung tới Milan làm quà tặng, bà cáo lỗi với Ludovico Sforza rằng, “Tôi cho là mình sẽ không chỉ khiến Đức ông, mà cả toàn cõi Ý phát ngán lên khi phải nhìn những bức chân dung của tôi,” bà viết. “Tôi xin gửi tặng bức chân dung này, dù nó không thật đẹp và khiến tôi trông béo hơn ngoài đời.” Ludovico, hẳn nhiên là không biết đáp lại một phụ nữ thế nào cho phải khi bà ta cho rằng chân dung của mình trông béo hơn thực tế, đã trả lời rằng ông thấy bức chân dung khá giống thật. Có lúc Isabella còn than lên rằng, “Ta chỉ ước có được những họa sĩ tận tụy phục vụ ta giống như các nhà thơ.” Ta có thể phần nào đoán được, rất nhiều nhà thơ ca ngợi bà hẳn đã có thể tự do phóng bút hơn nhiều so với một họa sĩ.[8]

[8] Cartwright, Isabella d’Este, 92, 150; Brown, “Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book,” 47.

Trong cuộc tìm kiếm dai dẳng người nghệ sĩ phù hợp nhất để vẽ chân dung mình, Isabella đã để mắt tới Leonardo. Năm 1498, ngay sau cái chết của người em gái Beatrice, vợ của Ludovico, Isabella gửi một lá thư tới Cecilia Gallerani, nhân tình cũ của Ludovico, cũng là nhân vật trong bức Thiếu nữ với con chồn của Leonardo. Bà muốn so sánh nó với các bức tranh của họa sĩ thành Venice Giovanni Bellini để quyết định xem ai trong số hai họa sĩ sẽ là mục tiêu tiếp theo. “Vừa được chiêm ngưỡng hôm nay một vài bức chân dung trác tuyệt của họa sĩ Giovanni Bellini, tôi bắt đầu thảo luận về các tác phẩm của Leonardo, và mong ước có thể so sánh chúng với những bức tranh này,” bà viết. “Và bởi vẫn nhớ rằng ông ta đã vẽ chân dung bà, tôi cầu mong bà sẽ vui lòng gửi cho tôi bức chân dung bà qua người đưa tin mà tôi phái tới cùng xe ngựa, để tôi có dịp được so sánh tác phẩm của

hai nghệ sĩ bậc thầy, và cũng để được ngắm khuôn mặt bà thêm lần nữa." Isabella hứa sẽ trả lại sau khi xem xong. "Tôi xin gửi nó đi ngay không chậm trễ," Cecilia trả lời, thêm rằng nó không còn giống thật nữa. "Nhưng Lệnh bà cao quý chớ nên cho rằng đó là thiếu sót của họa sĩ, bởi thực lòng tôi nghĩ trên đời này không có họa sĩ nào sánh được với ông, chỉ là vì bức chân dung được vẽ khi tôi còn rất trẻ," Isabella thích bức chân dung, nhưng giữ lời hứa và đem trả lại nó cho Cecilia.[9]

[9] Brown, "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book," 49; Shell and Sironi, "Cecilia Gallerani," 48.

Khi Leonardo vẽ bức hình Isabella bằng phấn trên đường từ Milan trở về Florence đầu năm 1500, ông có chép lại một bản nữa. Ông mang nó theo và cho một người bạn xem, người này kể lại cho Isabella, "[Bức chân dung] giống hệt lệnh bà, không thể nào đẹp hơn được nữa."[10] Leonardo đã để lại bản gốc cho Isabella, nhưng trong một lá thư ồn ào sau đó, bà đã yêu cầu ông gửi cho bà một bản thay thế bởi chồng bà đã mang bức vẽ đi. "Ông hãy yêu cầu ông ta gửi cho tôi một bức chân dung khác của tôi," bà viết cho người đại diện của mình, "Bởi Đức Ông đã mang đi bức vẽ mà ông ta để lại đây?"[11]

[10] Brown, "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book," 50.

[11] Toàn bộ các bức thư, bằng tiếng Ý kèm bản dịch tiếng Anh đều nằm trong Isabella and Leonardo, Francis Ames-Lewis (Yale, 2012), 223–40, và được bàn luận tại các chương 4 và 6 của cuốn sách. Các bức thư và câu chuyện cũng có trong Cartwright, Isabella d'Este, 92; Nicholl, 326–36. Nicholl đã dịch lại toàn bộ các bức thư và kể lại câu chuyện một cách đầy đủ.

Bản sao mà Leonardo mang theo mình, đủ lớn để làm hình chuẩn bị cho một bức tranh, có lẽ chính là bức vẽ hiện đang nằm ở Bảo tàng Louvre. Những bức chân dung mà Leonardo vẽ khi ở Milan thể hiện người mẫu trong trang phục theo kiểu Tây Ban Nha, khi ấy đang là mốt thời thượng. Nhưng Isabella là người dẫn dắt cả các xu hướng thời trang, và Leonardo đã vẽ bà trong bộ trang phục với kiểu dáng tân kỳ nhất từ nước Pháp. Nó có một lợi thế: phần tay cùng vạt áo rộng che đi vẻ tròn trĩnh của cơ thể, mặc dù Leonardo vẫn để lại dấu vết rõ ràng của cái cằm hai ngấn chỉ được giấu bớt chút ít bằng kỹ thuật phủ mờ sfumato bằng phấn. Cái miệng lộ rõ vẻ cương nghị, còn tư thế xoay nghiêng, chuẩn mực khi vẽ chân dung các nhân vật trong hoàng gia, khiến bức vẽ toát lên vẻ long trọng trang nghiêm.

Trong hầu hết các bức chân dung của mình, đặc biệt là tất cả những bức ông đã hoàn thành, Leonardo luôn tránh phong cách truyền thống thời kỳ đó là vẽ nhân vật đang ngồi xoay nghiêng sang một bên, Ông thích để các nhân vật của mình đối diện với người xem hoặc nghiêng góc ba phần tư, tư thế giúp ông thể hiện cảm xúc và tâm lý của nhân vật. Ginevra de' Bend, Cecilia Gallerani, Lucrezia Crivelli, và Mona Lisa đều ở trong các tư thế này.



Bức vẽ Isabella d'Este

Nhưng những người phụ nữ này không thuộc về hoàng gia; hai người là nhân tình của Ludovico, còn hai người kia là vợ của những thương nhân giàu có thuộc tầng lớp trên. Isabella, ngược lại, khăng khăng đòi được vẽ trong tư thế xoay nghiêng truyền thống, thể hiện nét đoan trang chuẩn mực của hoàng gia. Kết quả là, bức vẽ của Leonardo hoàn toàn trống rỗng. Chúng ta không thể nhìn vào đôi mắt nhân vật, tâm trí hay linh hồn lại càng không. Dường như Isabella chỉ đang tạo dáng cho bức vẽ. Không gợn chút suy nghĩ hay cảm xúc nào bên trong. Việc bà đã nhìn thấy bức Thiếu nữ với con chồn của Cecilia rồi sau đó lại đề nghị Leonardo vẽ mình trong tư thế truyền thống cho thấy có lẽ bà là nhân vật nhiều tiền của hơn là giàu óc thẩm mỹ. Đó có thể là một lý do khiến Leonardo không hề muốn biến bức vẽ thành tranh.[12]

[12] Ames-Lewis, Isabella and Leonardo, 109. Titian đã vẽ hai bức chân dung của Isabella trong tư thế trực diện hơn, nhưng đó là đến tận các năm 1529 và 1534.

Dù bức vẽ đã được châm lỗ để chuyển lên vóc, không có dấu hiệu nào cho thấy Leonardo đã thực hiện yêu cầu của Isabella là làm một bức tranh chân dung. Bà thì đã quen có được tất cả những gì mình muốn, thế nhưng, sau trọn một năm chờ đợi, bà quyết định tiến hành một chiến dịch vận động. Bị lôi vào cuộc là một thầy dòng quen biết rộng có tên Pietro da Novellara, đồng thời là cha giải tội cho Isabella.

“Nếu tìm thấy Leonardo, người họa sĩ ở Florence, xin Cha báo tin về những việc ông ấy đang làm và xem liệu ông ấy đã bắt tay vào vẽ bức tranh hay chưa,” bà viết cho Pietro vào cuối tháng Ba năm 1501. “Đức cha có lẽ sẽ tìm ra, như người biết rõ là bằng cách nào, liệu ông ấy có bắt tay vào vẽ một bức tranh cho ta hay chưa.”[13]

[13] Isabella d’Este gửi Pietro da Novellara, tháng Ba 1501.

Bức thư trả lời của vị giáo sĩ, gửi vào ngày 3 tháng Tư, là một mô tả ngắn gọn về những việc Leonardo đang làm, cùng thái độ miễn cưỡng trước đề nghị vẽ bức tranh. “Từ những gì tôi nghe được, Leonardo có một đời sống thất thường và thiếu tin cậy, có vẻ như ông ta chỉ rong chơi tối ngày,” Pietro viết. Tác phẩm duy nhất, vị giáo sĩ cho biết, là một hình vẽ phác thảo cho bức tranh sau này sẽ trở thành tác phẩm kiệt xuất Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với Thánh Anne. “Ông ta chẳng làm gì khác, có hai thợ học việc của

ông ta đang vẽ các bức chân dung, còn ông ta thì thi thoảng lại đi một vài nét."

Như thường lệ, Leonardo lại bị sao lãng bởi những niềm đam mê khác. Như vị giáo sĩ mô tả ở cuối bức thư, "Ông ta dành rất nhiều thời gian để nghiên cứu hình học, và chẳng hứng thú gì với cây cọ vẽ." Ông lặp lại mô tả đó sau khi Salai sắp xếp để ông gặp Leonardo. "Tôi đã biết được ý định của họa sĩ Leonardo thông qua học trò của ông, Salai và một vài người bạn khác khi họ đưa tôi tới gặp ông vào ngày thứ Tư," Pietro viết vào ngày 14 tháng Tư. "Quả thực là những thử nghiệm toán học đã choán ngợp tâm trí ông ta đến nỗi ông ta chẳng buồn ngó tới cây cọ vẽ."

Như vẫn luôn là vậy, Leonardo vẫn vô cùng quyến rũ ngay cả khi ông không còn được trọng vọng. Có một vấn đề là khi vua Pháp Louis XII chiếm Milan, Leonardo đã hứa sẽ vẽ một số bức tranh cho nhà vua và viên thư ký, Florimond Robertet. "Nếu ông ta có thể, muộn nhất là cuối tháng này, hoàn thành lời hứa với nhà vua nước Pháp mà không khiến ngài phật ý thì ông ấy sẽ vui lòng phục vụ Lệnh bà hơn bất cứ ai trên đời," Pietro viết, hơi phóng đại sự thật. "Nhưng, dù thế nào đi nữa, ngay sau khi hoàn thành bức tranh nhỏ mà ông ấy đang vẽ cho một người nào đó có tên Robertet, một cận thần được Nhà vua Pháp mến chuộng, ông ấy sẽ lập tức vẽ bức chân dung của Lệnh bà." Bức tranh mà vị giáo sĩ mô tả là Leonardo đang vẽ chính là bức Đức Mẹ với cây kéo sợi. Ông ta kết thúc bằng lời khước từ tiếp tục thực hiện nhiệm vụ: "Đó là tất cả những gì tôi có được từ ông ấy."[14]

[14] Pietro da Novellara gửi Isabella d'Este, 14 tháng Tư, 1501.

Nếu có ý muốn chiều lòng Isabella, hẳn là đơn đặt hàng đó sẽ đem về cho Leonardo rất nhiều tiền, vì ông vẫn có thể phó thác phần lớn bức tranh cho những người trợ lý trong xưởng. Nhưng Leonardo, dù không giàu có, vẫn không hề bị tiền bạc mua chuộc. Đôi khi ông khiến các nhà bảo trợ hy vọng hão – hoặc có thể ông thực sự cho rằng cuối cùng mình cũng sẽ đáp ứng yêu cầu của họ – nhưng ông hiếm khi để mình phải quỵ lụy trước họ. Khi Isabella biên thư trực tiếp cho ông vào tháng Bảy năm 1501, thậm chí ông còn không buồn soạn một bức thư trả lời chính thức. Người đại diện của Isabella kể lại, "Tôi đã nói để ông ấy hiểu rằng, nếu ông ấy muốn phúc đáp Lệnh bà, thì tôi sẽ chuyển thư của ông ấy tới Lệnh bà để ông ấy không phải chịu chi phí." "Ông ấy đọc thư của Lệnh bà và nói ông ấy sẽ làm vậy, nhưng

vì không nghe được tin tức gì từ ông ấy, nên cuối cùng tôi đã cử người tới để tìm hiểu xem ông ấy mong muốn điều gì. Ông ấy trả lời lại rằng thật không tiện để ông ấy gửi một lá thư trả lời khác tới Lệnh bà, nhưng nói rằng tôi hãy thông báo với lệnh bà rằng ông ấy đã bắt tay vào việc mà Lệnh bà muốn ông ấy làm." Người đại diện cũng kết thúc lá thư giống như vị giáo sĩ: "Tóm lại, đây là tất cả những gì tôi có thể có được từ người tên là Leonardo đó."[15]

[15] Manfredo de' Manfredi gửi Isabella d'Este, 31 tháng Bảy, 1501.

Ba năm sau, bất chấp rất nhiều trao đổi thư từ, Leonardo vẫn không gửi bức tranh nào cho Isabella, mà cũng không có bất kỳ bằng chứng nào cho thấy ông từng bắt tay vẽ một bức chân dung như thế. Cuối cùng, vào tháng Năm 1504, Isabella thay đổi chiến thuật và đề nghị ông vẽ cho bà một bức tranh Chúa Jesus khi còn nhỏ. "Khi Ngài lưu lại chỗ tôi và vẽ chân dung tôi bằng phấn màu, Ngài có hứa với tôi rằng một ngày nào đó sẽ vẽ nó bằng màu," bà viết. "Nhưng vì điều này là gần như hoàn toàn không thể khi Ngài không thể tới được đây, tôi cầu mong Ngài giữ lời hứa của mình bằng cách chuyển chân dung tôi thành một chủ đề khác, tôi sẽ sẵn lòng chấp nhận tác phẩm thay thế, một bức tranh Chúa Jesus khi khoảng mười hai tuổi chẳng hạn."[16]

[16] Isabella d'Este gửi Leonardo và Angelo del Tovaglia, 14 tháng Năm, 1504.

Mặc dù bà đã ngầm ý rằng sẽ trả bất cứ khoản tiền nào mà Leonardo muốn, nhưng ông vẫn không hề lay chuyển. Salai không lấy gì làm ngạc nhiên, tỏ ra hám lợi và tháng Một năm 1505, anh ta đề nghị được vẽ bức tranh. "Một học trò của Leonardo Vinci, tên là Salai, trẻ tuổi nhưng rất tài năng... có một mong ước lớn là được dâng lên Lệnh bà một món quà hào hiệp," đại diện của Isabella báo cáo lại, "vậy nên nếu muốn có một bức tranh của anh ta, Lệnh bà chỉ cần cho tôi biết cái giá mà Lệnh bà sẵn sàng chi trả."[17] Nhưng Isabella đã từ chối lời đề nghị.

[17] Aloisius Ciocca gửi Isabella d'Este, 22 tháng Một, 1505.

Hồi kết của câu chuyện diễn ra vào năm 1506, khi Isabella đích thân tới Florence. Bà không thể gặp được Leonardo, khi ấy đang ẩn mình nơi miền đồng quê, nghiên cứu hoạt động bay của những chú chim. Nhưng bà đã gặp được Alessandro Amadori, anh trai người mẹ kế của ông, Albiera.

Alessandro hứa sẽ dùng ảnh hưởng của mình để tác động giúp. “Ở đây, tại Florence, tôi đang tận lực làm tròn vai trò đại diện của Lệnh bà trước Leonardo da Vinci, cháu của tôi,” ông viết thư cho Isabella vào tháng Năm, khi bà đã trở lại Mantua, “và tôi, bằng mọi lý lẽ trong khả năng có thể, đang không ngừng hối thúc cháu mình làm thỏa ước muốn của Lệnh bà là vẽ bức chân dung mà Lệnh bà đã yêu cầu. Lần này cháu tôi đã hứa với tôi sẽ sớm bắt đầu công việc và sớm làm Lệnh bà thỏa nguyện.”[18]

[18] Alessandro Amadori to Isabella d’Este, 3 tháng Năm, 1506.

Chẳng cần phải nói, Leonardo đã không làm vậy. Ông đang theo đuổi một vài tác phẩm tham vọng hơn nhiều, và còn say sưa với giải phẫu học, kỹ thuật, toán học và khoa học nữa. Vẽ một bức chân dung theo lối truyền thống cho một nhà bảo trợ dai dẳng không hề khiến ông hứng thú. Tiền bạc cũng không quyến rũ được ông. Ông sẽ vẽ nếu nhân vật khơi gợi cảm hứng nơi ông, như bức Chân dung một nhạc sĩ, hoặc cũng có khi là do yêu cầu của một vị quân vương quyền lực, như trường hợp hai người tình của Ludovico. Nhưng ông không bao giờ phục tùng họ bằng mọi giá.

ĐỨC MẸ VỚI CÂY KÉO SỢI*

* Madonna of the Yarnwinder, Bảo tàng Quốc gia Scotland, Edinburgh, Scotland.

Giáo sĩ Pietro trong một lá thư gửi tới Isabella ngoan cố có mô tả một bức tranh mà Leonardo đang vẽ theo yêu cầu của viên thư ký của vua Louis XII, Florimond Robertet. “Bức tranh nhỏ mà ông ấy đang vẽ là hình Đức Mẹ đang ngồi trong tư thế như sắp sửa kéo sợi,” ông viết, “còn hài nhi Jesus thì đặt chân vào cái giỏ đựng sợi và nắm lấy cây kéo sợi, nhìn chăm chú vào bốn tay quay giống như hình cây thập tự, mỉm cười và siết chặt lấy nó, như thể muốn giữ nó luôn, không trả lại cho mẹ nữa, còn người mẹ thì dường như muốn lấy nó khỏi tay con.”[19]

[19] Pietro da Novellara gửi Isabella d’Este, 14 tháng Tư, 1501; Nicholl, 337; Cristina Acidini, Roberto Bellucci, và Cecilia Frosinini, “New Hypotheses on the Madonna of the Yarnwinders Series,” trong Leonardo da Vinci’s Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence, Proceedings of the Charisma Conference, Michel Menu biên tập (Paris: Hermann), 114–25. Không có phiên bản ban đầu hay bản sao nào được biết đến thực sự thể hiện giỏ sợi ở chân Chúa.

Hàng tá tranh chép của tác phẩm này, của chính Leonardo hoặc các trợ lý và môn đệ của ông, hiện vẫn còn sót lại, rất nhiều tranh luận đã nổ ra giữa các chuyên gia cũng như một vài người biện hộ cho các chủ sở hữu và nhà

buôn tranh xung quanh câu hỏi, phiên bản nào có thể là do chính Leonardo vẽ và gửi cho Robertet. Hai phiên bản trong số đó, được gọi lần lượt là "Đức Mẹ Buccleuch"* và "Đức Mẹ Lansdowne"** được xem là có khả năng mang nhiều phần do Leonardo vẽ nhất. Thế nhưng, cuộc tìm kiếm phiên bản "thật sự" hay phiên bản "gốc" của Leonardo đã bỏ qua ý nghĩa lớn lao hơn đằng sau câu chuyện về tác phẩm Cây kéo sợi. Khi trở lại Florence vào năm 1500, Leonardo đã lập ra một xưởng hợp tác, việc sản xuất tranh, đặc biệt là những bức tranh thờ nhỏ, đã trở thành một nỗ lực tập thể, hệt như những gì vẫn diễn ra tại xưởng của Verrocchio trước đây.[20]

* Buccleuch Madonna, được đặt tên như vậy do nằm trong bộ sưu tập nghệ thuật của gia đình Bá tước Buccleuch từ năm 1767. Đây chính là phiên bản được bày tại Bảo tàng Quốc gia Scotland theo thỏa thuận dài hạn với gia đình Bá tước.

** Lansdowne Madonna, được đặt theo tên của Hầu tước xứ Lansdowne, người sở hữu bức tranh vào thế kỷ XIX.

[20] Martin Kemp và Thereza Wells, Leonardo da Vinci's Madonna of the Yarnwinder (Phòng Trưng bày Quốc gia Scotland, 1992); Martin Kemp, "The Madonna of the Yarn Winder in the Buccleuch Collection Reconsidered in the Context of Leonardo's Studio Practice," in Pietro Marani and Maria Teresa Fiorio, eds., I Leonardeschi a Milano: Fortuna e collezionismo (Milan, 1991), 35–48; Acidini và những người khác, "New Hypotheses on the Madonna of the Yarnwinders Series," 114.

Sức truyền cảm mạnh mẽ của cảnh tượng trong bức Cây kéo sợi đến từ cảm xúc mãnh liệt cùng phức cảm tâm lý của hài nhi Jesus khi trầm ngâm níu lấy cây kéo sợi trong hình hài cây thập giá. Các bức tranh khác của ông từng thể hiện Jesus nhìn vào các đồ vật mang điềm báo về Khổ hình trên thập giá, như hình Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng trong bức Đức Mẹ Benois và các bức tranh thờ nhỏ mà ông từng vẽ nhiều năm trước. Nhưng bức Cây kéo sợi thì đặc biệt sống động nhờ khả năng tường thuật tâm lý nhân vật đặc biệt của Leonardo.

Ta nhận ra một dòng chảy của các chuyển động khi hài nhi Jesus với lấy đồ vật giống hình cây thập giá, ngón tay chỉ thẳng lên trời, một cử chỉ mà Leonardo rất yêu thích. Đôi mắt ướt, long lanh những tia sáng nhỏ lấp lánh như đang kể câu chuyện của riêng mình: hài nhi Jesus được vẽ như một đứa trẻ đã bước vào thời kỳ biết nhận thức về các đồ vật xung quanh và tập trung quan sát chúng. Trong tranh, đứa trẻ đang phối hợp nhuần nhuyễn giữa thị giác và xúc giác. Và ta nhận ra sự tập trung vào cây thập giá chính là dự cảm về số phận. Thoạt nhìn Jesus có vẻ ngây thơ nghịch ngợm, nhưng nếu nhìn kỹ miệng và mắt ta sẽ cảm thấy một niềm an lạc

trong yêu thương và cam chịu trước định mệnh. Nếu so sánh Đức Mẹ với cây kéo sợi với Đức Mẹ Benois, ta sẽ nhận ra một bước nhảy vọt mang tính lịch sử của Leonardo trên hành trình biến những cảnh tượng bất động thành những câu chuyện kể giàu cảm xúc.



Đức Mẹ với cây kéo sợi (phiên bản Landsdowne)

Mắt chúng ta sẽ đảo một vòng ngược chiều kim đồng hồ khi câu chuyện tiếp diễn với những chuyển động và cảm xúc của Maria. Gương mặt và bàn tay bà cho thấy nỗi bất an của người mẹ, một ước muốn ngăn con lại, nhưng cũng là sự tri nhận, và chấp nhận những gì tất yếu sẽ xảy đến. Trong các bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá, bàn tay chở che của Maria chỉ lặng lẽ trao phước lành cho con trai; trong Cây kéo sợi, cử chỉ của bà đầy mâu thuẫn, như thể vừa muốn quàng ôm lấy đứa con vừa muốn ngăn mình khỏi ước muốn can dự vào số phận. Bà vươn tay ra đầy lo lắng, như thể do dự không biết liệu có nên kéo con mình ra khỏi định mệnh nghiệt ngã hay không.

Các bức Cây kéo sợi chỉ cỡ bằng một tờ báo khổ nhỏ, nhưng lại chứa đựng trong đó nhiều dấu ấn của thiên tài Leonardo, đặc biệt là phiên bản Lansdowne. Đó là những lọn tóc xoăn cuộn chặt của cả hai mẹ con. Dòng sông đổ từ những dãy núi phủ sương mù huyền bí như thể mạch máu nối kết vũ trụ bao la với hai con người bé nhỏ. Ông biết phải thể hiện ánh sáng đang vờn vũ trên tấm mạng mỏng của Maria ra sao, khiến cho nó sáng hơn làn da lộ ra ở bên dưới, nhưng đồng thời cũng cho ánh sáng chiếu vào đỉnh trán và phản chiếu trở lại thành một quầng sáng tỏa ra xung quanh. Mặt Trời làm sáng rõ những cành lá ở đám cây gần nhất cạnh đầu gối Maria, nhưng càng lùi ra xa chúng càng mờ nhạt dần, giống như những gì Leonardo mô tả về phối cảnh đậm nhạt. Những lớp đá trầm tích mà hài nhi Jesus đang tựa vào cũng là một chi tiết cho thấy tính chính xác khoa học mà Leonardo đem vào hội họa.

Tác phẩm của Leonardo được gửi tới triều đình Pháp vào năm 1507, và theo một thống kê tài sản của ông, Salai cũng sở hữu một bức tương tự khi ông qua đời. Nhưng không có tài liệu lịch sử rõ ràng nào kết nối các phiên bản Lansdowne và Buccleuch với nhau, hay với bất kỳ phiên bản nào trong số bốn mươi bức tranh hiện vẫn tồn tại và được cho là được sản xuất tại xưởng của Leonardo.

Vì thiếu dữ liệu và tài liệu lịch sử, người ta đành dùng các phương pháp khác nhằm cố xác định xem phiên bản Cây kéo sợi nào là "gốc." Một trong số đó là nhờ đến các chuyên gia thẩm định, tức dùng khả năng của một chuyên gia nghệ thuật thực thụ với con mắt tinh tường để chọn ra các bức vẽ do chính người họa sĩ bậc thầy thực hiện. Không may là, trong cả trường

hợp này lẫn các trường hợp khác nữa, các chuyên gia sau nhiều năm còn gây ra nhiều tranh cãi hơn về các bức tranh, và một nhận định nào đó bao giờ cũng bị một bằng chứng xuất hiện sau bác bỏ.

Một phương pháp khác là tiến hành phân tích sử dụng các công cụ khoa học và kỹ thuật, phương pháp gần đây đã trở nên hữu hiệu hơn nhờ công nghệ chụp ảnh bằng tia hồng ngoại và các dải đa phổ. Giáo sư Đại học Oxford, Martin Kemp, và nghiên cứu sinh của ông, Thereza Crowe Wells, đã bắt đầu tiến hành một quá trình phân tích như vậy từ đầu thập niên 1990 với phiên bản Buccleuch và sau đó là Lansdowne. Một trong những phát hiện gây bất ngờ của họ là, cả hai bức tranh đều có các hình vẽ phác có vẻ như do chính Leonardo vẽ trên vóc gỗ. Nói cách khác, chúng không được sao chép hay chuyển lên từ một hình phác thảo gốc nào. Hai hình vẽ phác đó cũng rất giống nhau. Điều thú vị ở đây là, chúng đã bị sửa đổi rất nhiều trong quá trình hoàn thiện các bức tranh.

Ví dụ, trong cả hai hình chuẩn bị đều xuất hiện một nhóm nhân vật được vẽ mờ nhạt, trong đó có Joseph đang làm một chiếc xe tập đi cho Jesus. Dường như trong quá trình vẽ cả hai bức tranh, Leonardo đã quyết định rằng một tiểu cảnh như vậy sẽ gây sao lãng, nên đã bỏ nó đi. Chi tiết này và nhiều bằng chứng kỹ thuật khác cho thấy, khả năng cả hai phiên bản Lansdowne và Buccleuch đều đã được vẽ tại xưởng của Leonardo vào cùng một thời điểm, dưới sự giám sát của ông và có lẽ chính ông cũng tham gia vẽ. Xét phần hậu cảnh mang phong cách đặc trưng của Leonardo cùng những đường nét xoăn cuộn mượt mà trên phiên bản ở Lansdowne thì có thể ông đã can thiệp vào nó nhiều hơn.

Có ít nhất năm phiên bản còn sót lại của tác phẩm, bao gồm tiểu cảnh Joseph đang làm xe tập đi cho Jesus. Nó chứng tỏ những phiên bản này đã được vẽ tại xưởng của Leonardo trước khi ông quyết định xóa cảnh đó đi. Nói cách khác, cách tốt nhất để xâu chuỗi hợp lý các phiên bản và dị bản của bức tranh là hình dung Leonardo trong xưởng của mình, vẽ và chỉnh sửa bức tranh trong khi các trợ lý cho ra đời các bản sao.

Nó tương đồng với ấn tượng mà ta có được từ lá thư mà Pietro da Novellara gửi cho Isabella d'Este, trong đó ông mô tả cảnh tượng trong xưởng của Leonardo, nơi "hai thợ học việc đang vẽ các bức chân dung, còn Leonardo thi thoảng lại đi một vài nét." Nói cách khác, chúng ta nên gạt bỏ hình dung

lãng mạn về một người nghệ sĩ đơn côi trong xưởng họa, lặng lẽ làm nên những kiệt tác để đời. Ngược lại, xưởng của Leonardo giống như một cửa hiệu mà với mỗi bức tranh của Leonardo, các trợ lý sẽ cùng ông làm ra rất nhiều bản sao. Hoàn toàn giống như trong xưởng của Verrocchio trước kia. "Quy trình sản xuất giống như thể người ta đang hoàn thành đơn đặt hàng một nhà thiết kế kiêm thợ thủ công có tiếng làm cho một chiếc ghế cầu kỳ," Kemp viết sau khi đọc các kết quả phân tích kỹ thuật. "Chúng ta sẽ không thắc mắc xem cái mộng trên cái ghế đó là do người thợ cả hay là các trợ lý của ông ta ghép vào – miễn là cái mộng đó chắc chắn và nuột nà."

Trong trường hợp bức Đức Mẹ với cây kéo sợi, cũng như hai phiên bản của bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá, chúng ta nên sửa lại những câu hỏi cũ kỹ mà các nhà lịch sử nghệ thuật vẫn thường đặt ra như, Phiên bản nào là "thật" hay "tự tay họa sĩ vẽ" hay "là bản gốc"? Phiên bản nào chỉ là "bản chép"? Thay vào đó, những câu hỏi phù hợp và thú vị hơn để trả lời là: Quá trình hợp tác diễn ra thế nào? Đặc điểm của nhóm và làm việc nhóm là gì? Cũng như với rất nhiều ví dụ trong lịch sử khi sức sáng tạo được chuyển vào sản phẩm, xưởng của Leonardo ở Florence là sự kết hợp giữa một cá nhân kiệt xuất và sự phối hợp nhóm. Cả tầm nhìn và quá trình thực hiện đều cần thiết để tạo nên thành quả.

Bởi nó được mang tới triều đình Pháp và được sao chép rộng rãi, Đức Mẹ với cây kéo sợi hóa ra lại trở thành tác phẩm gây ảnh hưởng nhất của Leonardo. Các môn đệ của ông, như Bernardino Luini và Raphael, và ngay sau đó là các họa sĩ khắp châu Âu đã từ bỏ lối vẽ những bức tranh thờ Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng buồn tẻ để sáng tạo những câu chuyện kể kịch tính đầy cảm xúc. Chẳng hạn, bức họa **Đức Mẹ cùng hoa cẩm chướng*** của Raphael năm 1507 thường được so sánh là rất giống với bức Đức Mẹ Benois của Leonardo, nhưng chúng ta có thể nhận ra Raphael cũng đã lĩnh hội khả năng truyền tải những vận động tâm lý của nhân vật từ Leonardo trong bức Cây kéo sợi. Cũng tương tự như vậy với các bức Đức Mẹ cùng hoa cẩm chướng và **Đức Mẹ với Chúa Hài Đồng và Thánh John nhỏ**** của Luini.

* Madonna of the Carnation, Bảo tàng Nghệ thuật Quốc gia, Washington D.C., Hoa Kỳ.

** Madonna with Child and Young Saint John, Bảo tàng Quốc gia London, Anh.

Ngoài ra, Cây kéo sợi còn là khởi sự của một trong những kiệt tác nhiều tầng bậc đa dạng bậc nhất của Leonardo, một kiệt tác khắc họa cơn sóng cảm xúc diễn ra khi hài nhi Jesus hiểu ra định mệnh của mình, lần này tấn kịch còn có thêm mẹ của Maria, Thánh Anne.



Đức Mẹ cùng hoa cẩm chướng

CHƯƠNG 21

THÁNH ANNE

ĐƠN ĐẶT HÀNG

Trong khi Giáo sĩ Pietro da Novellara đang loay hoay tìm cách hoàn thành sứ mệnh của mình là thuyết phục Leonardo vẽ chân dung Isabella d'Este, ông viết cho bà vào tháng Tư năm 1501 để trình bày rõ sự tình: "Kể từ khi trở về Florence, ông ấy chỉ vẽ duy nhất một bản phác thảo – một hình mẫu hài nhi Jesus lúc khoảng một tuổi, đang lao khỏi vòng tay mẹ để bắt lấy một con cừu. Người mẹ đang nhoài khỏi lòng Thánh Anne và kéo đứa trẻ ra khỏi con vật, cũng chính là biểu tượng của Khổ hình trên thập giá."[1]

[1] Pietro da Novellara tới Isabella d'Este, April 3, 1501; Ames-Lewis, Isabella and Leonardo, 224; Nicholl, 333.

Hình mẫu vị giáo sĩ mô tả là hình vẽ chuẩn bị với đúng kích thước cho bức họa sau này sẽ trở thành một trong những kiệt tác vĩ đại nhất của Leonardo, tác phẩm **Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với Thánh Anne** với hình ảnh Maria ngồi trong lòng mẹ. Bức tranh khi hoàn thiện kết hợp rất nhiều yếu tố trong thiên tài nghệ thuật của Leonardo: một khoảnh khắc biến thành một câu chuyện kể, chuyển động bên ngoài phù hợp với cảm xúc bên trong, vũ điệu tuyệt vời của ánh sáng, kỹ thuật phủ mờ **sfumato** tinh tế, và một phong cảnh vô cùng chính xác về mặt địa chất và phối cảnh màu sắc. Bức tranh được gọi là "kiệt tác quan trọng của Leonardo da Vinci" **(l'ultime chef d'oeuvre)** trong catalogue triển lãm năm 2012 nhân dịp kết thúc dự án bảo tồn bức tranh do Bảo tàng Louvre tổ chức, đây cũng là bảo tàng đang sở hữu bức Mona Lisa.[2]

[2] Delieuin. Phiên bản tiếng Pháp gọi bức vẽ là "l'ultime chef d'oeuvre," cũng có nghĩa là "kiệt tác cuối cùng." Danh mục này là một chỉ dẫn tốt giúp ta tìm hiểu trình tự các hình và tranh vẽ của Leonardo cũng như các bản sao của chúng.



Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với Thánh Anne

Câu chuyện về đơn đặt hàng bức tranh có lẽ đã mở đầu khi Leonardo từ Milan trở về Florence vào năm 1500 và lưu lại tại Nhà thờ Santissima Annunziata. Các tu sĩ ở đó vẫn thường cung cấp nơi ăn chốn ở cho các nghệ sĩ ưu tú, và Leonardo đã được dành riêng cho năm phòng, dùng cho cá nhân ông và các trợ lý. Nơi đây vô cùng thuận tiện: Tu viện có một thư viện với năm ngàn cuốn sách, và nó chỉ cách Bệnh viện Santa Maria Nuova, nơi Leonardo tiến hành các ca giải phẫu, ba dãy nhà.

Các tu sĩ đã giao phó việc vẽ một bức tranh đặt sau bàn thờ cho Filippino Lippi, họa sĩ người Florence trước kia từng vẽ bức Sự sùng kính của các hiền sĩ cho một nhà thờ khác gần đó để thay thế bức tranh mà Leonardo bỏ dở. Leonardo cho biết, ông sẵn lòng nhận công việc vẽ bức tranh thờ đó, và như Vasari viết, "Là người có trái tim nhân hậu, Filippino đã quyết định rút lui khi nghe được tin đó." Còn một chi tiết khác cũng có lợi cho Leonardo: Cha ông chính là chưởng khế của nhà thờ.

CÁC PHIÊN BẢN KHÁC NHAU

Nhưng khi nhận được đơn đặt hàng, Leonardo lại rơi vào trạng thái chùng chình như thường lệ. Vasari viết, "ông để các tu sĩ chờ đợi rất lâu mà chẳng hề động tay gì hết," cuối cùng, ông vẽ một hình mẫu trong đó có Đức Mẹ cùng Thánh Anne và Chúa Hài Đồng. Hình mẫu vẽ xong đã lập tức khiến công chúng xôn xao, bằng chứng cho thấy Leonardo giờ đã trở nên rất nổi tiếng ở quê nhà và ông đang mở đường để các nghệ sĩ, từ chỗ chỉ là những thợ thủ công không tên tuổi trở thành thần tượng của công chúng. "Trong vòng hai ngày liền, đàn ông cũng như đàn bà, già cũng như trẻ, nườm nượp kéo đến đông chật căn phòng nơi đặt bức hình để được chiêm ngưỡng một tạo tác kỳ diệu của Leonardo, như thể đó là một dịp lễ hội lớn," Vasari ghi lại.

Vasari có thể đang nhắc tới chính hình mẫu mà Giáo sĩ Pietro đã mô tả cho Isabella d'Este. Không may là Vasari lại nhầm lẫn khi mô tả bức vẽ có cả "Thánh John, trong hình hài một trẻ nhỏ đang chơi với con cừu." Chuyện không trùng hợp giữa mô tả của Vasari với mô tả của vị giáo sĩ, trong đó không hề nhắc tới Thánh John, có lẽ không có gì đáng ngạc nhiên. Có thể đó chỉ là một nhầm lẫn. Vasari, với độ chính xác không lấy gì làm xuất sắc, đang kể lại những gì đã diễn ra năm mươi năm về trước, trong khi ông chưa

bao giờ tận mắt nhìn thấy hình mẫu đó. Nhưng chi tiết Vasari bổ sung thêm hình Thánh John vào bức tranh lại cho thấy một bí ẩn lịch sử khá thú vị mà các học giả nghiên cứu về Leonardo hiện vẫn đang vật lộn để tìm ra chân tướng, bởi một vài phiên bản và dị bản của bức tranh mà Leonardo vẽ thực sự có hình ảnh của Thánh John ở ngay vị trí của con cừu (chứ không phải đang chơi với nó).

Hình mẫu Giáo sĩ Pietro mô tả – gồm Anne, Maria, Jesus và con cừu – có cả bốn nhân vật giống như bức tranh hiện được trưng bày tại Bảo tàng Louvre. Nhưng có một vấn đề là: hình mẫu duy nhất còn sót lại liên quan tới bức tranh này là một bức vẽ hiện nằm tại London có tên gọi Hình mẫu Nhà Burlington (đặt theo tên gọi tòa nhà trụ sở Học viện Hoàng gia nơi trưng bày nó từ lâu). Được vẽ trên khổ giấy lớn, đẹp đẽ và ám ảnh, bức vẽ gồm có Thánh Anne, Maria, và con trẻ Jesus với Thánh John nhỏ và không có con cừu nào cả. Nói cách khác, nó không phải là phiên bản mà Giáo sĩ Pietro đã nhìn thấy vào năm 1501.

Hàng loạt học giả nghiên cứu về Leonardo đã cố sắp xếp thứ tự theo thời gian của những phiên bản khác nhau này: có một hình mẫu do Giáo sĩ Pietro mô tả và được trưng bày trước công chúng nhưng sau đó rõ ràng đã bị thất lạc, một hình mẫu còn sót lại hiện nằm ở Burlington, và bức tranh ở Louvre. Leonardo đã vẽ chúng theo trình tự nào?

Suốt một thời gian dài cuối thế kỷ XX, các học giả – trong đó có Arthur Popham, Philip Pouncey, Kenneth Clark, và Carlo Pedretti – đều đồng thuận rằng, Leonardo đã bắt đầu với bức vẽ do Giáo sĩ Pietro mô tả (có con cừu và không có Thánh John) vào năm 1501, sau đó đổi ý và vẽ bức hình hiện ở Burlington một vài năm sau đó (có Thánh John mà không có con cừu), rồi sau đó lại đổi ý lần nữa và trở lại với phiên bản cuối cùng giống như bức hình năm 1501 (có con cừu và không có Thánh John). Giả thuyết này dựa trên cơ sở là sự khác biệt trong phong cách vẽ và còn dựa vào một vài hình vẽ cơ khí ở mặt sau bức hình mẫu Burlington được cho là được vẽ vào khoảng năm 1508.[3]

[3] Trong số những người cho rằng hình chuẩn bị ở Burlington House được vẽ sau năm 1501 có Arthur Popham, The Drawings of Leonardo da Vinci (Harcourt, 1945), 102; Arthur Popham và Philip Pouncey, Italian Drawings in the British Museum (British Museum, 1950); Clark, 164; Pedretti Chronology, 120; Nicholl, 334, 424; Eric Harding, Allan Braham, Martin Wyld, và Aviva Burnstock, "The Restoration of the Leonardo Cartoon," National Gallery Technical Bulletin 13 (1989), 4. Xin xem thêm Virginia Budny, "The Sequence of Leonardo's Sketches for

The Virgin and Child with Saint Anne and Saint John the Baptist," Art Bulletin 65.1 (tháng Ba 1983), 34; Johannes Nathan, "Some Drawing Practices of Leonardo da Vinci: New Light on the St. Anne," Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 36.1 (1992), 85.

Thứ tự không chính xác này được điều chỉnh lại vào năm 2005, khi một ghi chú của Agostino Vespucci, thư ký của Machiavelli và là bạn của Leonardo, được tìm thấy bên lề một cuốn sách của Cicero mà ông đang đọc. Vị triết gia La Mã cổ đại viết rằng, họa sĩ Apelles* đã "hoàn thiện phần đầu và ngực của thần Venus một cách tỉ mỉ và trau chuốt nhất nhưng lại để phần còn lại của cơ thể nàng thô kệch nham nhở." Vespucci viết tiếp, "Leonardo da Vinci cũng làm vậy với tất cả các tranh của ông ấy, như cái đầu của Lisa del Giocondo, và Anne, Mẹ của Thánh nữ Maria." Ghi chú của ông để tháng Mười năm 1503. Vậy là một phát hiện nhỏ đã giúp chúng ta khẳng định chắc chắn rằng, năm 1503 Leonardo đã bắt đầu vẽ bức Mono Lisa, và ông cũng đã bắt đầu với bức Thánh Anne.[4]

* Apelles of Kos (Apelles xứ Kos) là họa sĩ cổ đại Hy Lạp sống vào khoảng thế kỷ IV TCN. Ông được các học giả cổ đại ca ngợi là họa sĩ vĩ đại nhất Hy Lạp cổ đại, có điều, không một tác phẩm nào của ông còn sót lại đến ngày nay để chúng ta kiểm chứng điều đó.

[4] Ghi chép này được xuất bản lần đầu bởi Armin Schlecter vào năm 2005 trong một biên mục của một triển lãm sách tại Heidelberg University Library. Xem Jill Burke, "The Bureaucrat, the Mona Lisa, and Leaving Things Rough," Leonardo da Vinci Society Newsletter, tháng Năm 2008.

Nếu Leonardo đã vẽ bức tranh cuối cùng của mình vào năm 1503 thì không có lý khi cho rằng hình mẫu ở Burlington lại được vẽ sau đó. Thay vào đó, có thể nó đã được vẽ không lâu sau khi ông trở về Florence hoặc thậm chí có thể là từ đầu năm 1499, trước khi ông rời Milan. Có thể ông đã có ý định vẽ bức tranh trước cả khi nhận được đơn đặt hàng, và thực tế đã tình nguyện vẽ một bức tranh thờ cho các tu sĩ bởi ông đang có sẵn bức tranh mà ban đầu ông định làm cho một nhà bảo trợ khác. "Có vẻ như Leonardo đã bắt đầu vẽ hình mẫu ở Burlington trong khi ông vẫn còn ở Milan," Luke Syson viết trong cuốn sách giới thiệu một triển lãm ở London năm 2011 mà bức vẽ là một tác phẩm trưng bày. "Nhà bảo trợ của ông rất có thể là vua Pháp Louis XII, chính là người vừa kết hôn với Anne xứ Brittany*.[5]

* Anne of Brittany (Anne xứ Brittany), Nữ công tước xứ Brittany đồng thời là người phụ nữ duy nhất đã hai lần trở thành vương hậu của nước Pháp khi kết hôn với vua Charles VIII từ năm 1491 tới năm 1498 và với vua Louis XII từ năm 1499 đến năm 1514.

[5] Jack Wasserman, "The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon," Art Bulletin 53.3 (September 1971), 312; Luke Syson, "The Rewards of Service," trong Syson, 44.



Hình mẫu Thánh Anne ở Burlington

Giả thuyết cho rằng hình mẫu ở Burlington là bức vẽ đầu tiên được củng cố một lần nữa trong một triển lãm công phu vào năm 2012 tại Bảo tàng Louvre, đánh dấu việc hoàn thành dự án bảo tồn tác phẩm **Thánh Anne** kéo dài tới mười hai năm. Đó là lần đầu tiên bức tranh cùng hình mẫu ở Burlington quy tụ kể từ sau khi Leonardo qua đời, cùng với các hình phác thảo, hình vẽ chuẩn bị cùng nhiều bản chép do các học trò của Leonardo và các họa sĩ khác thực hiện. Ngoài ra, các kết quả nghiên cứu kỹ thuật, trong đó có phân tích đa phổ trên bức tranh và tấm hình mẫu cũng được trình bày. Kết luận, theo giám tuyển Vincent Delieuvin, là không thể nào lật ngược: "Sau khi vẽ rồi lại từ bỏ giải pháp trong bức hình mẫu ở Burlington, Leonardo lại lên một ý tưởng khác và vẽ hình mẫu thứ hai vào năm 1501… trong đó Thánh John Tẩy giả đã được thay thế bằng một con cừu – chính là bức vẽ mà Giáo sĩ Pietro de Novellera đã mô tả trong lá thư gửi cho Isabella d'Este." Phiên bản hoàn thiện cuối cùng dựa trên hình mẫu vẽ năm 1501, nhưng với một thay đổi: vị trí của các nhân vật đã được đảo ngược lại. Trong bức tranh và hình vẽ lót, được phát hiện nhờ phân tích bằng tia hồng ngoại, con cừu và hài nhi Jesus ở bên phải bức tranh chứ không phải bên trái.[6]

[6] Delieuvin, 49, 56; thông cáo báo chí Louvre, 1 tháng Mười hai, 2011; phỏng vấn của tác giả với Delieuvin, 2016.

Nhìn vào những hình phác nhỏ hơn do Leonardo vẽ, chúng ta có thể thấy ông đã nghiên cứu các phương án khác nhau để thể hiện hài nhi Jesus đang cọ quậy trong lòng mẹ và vật lộn với con cừu như thế nào. Ông tư duy bằng cách phác ra các hình ảnh. Đó là quá trình mà ông gọi là "**componimento inculto**," những hình vẽ hoang dại giúp hình thành nên các ý tưởng thông qua quá trình xử lý bằng trực giác. Đó cũng là chỉ dẫn giúp giải mã rất nhiều phiên bản khác nhau của bức tranh ra đời tại xưởng của ông. "Chúng ta vẫn luôn cho rằng các học trò và trợ lý của Leonardo làm ra các bản sao bằng cách vẽ lại y nguyên bức họa của Leonardo hay các bức hình mẫu hay thậm chí là các hình vẽ của ông," Francesca Fiorani viết, "nhưng thực ra những bản 'sao' này đã được làm ra trong quá trình vẽ bản gốc và chúng cho thấy những giải pháp thay thế khác nhau mà Leonardo hình dung cho tác phẩm của mình."[7]

[7] Fiorani, "Reflections on Leonardo da Vinci Exhibitions in London and Paris."

TÁC PHẨM

Leonardo viết rằng, điều quan trọng là "chuyển động tay chân của nhân vật phải phù hợp với những vận động tinh thần của người đó." Bức họa **Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với Thánh Anne** thể hiện rõ những gì ông muốn nói. Cánh tay phải của Maria vươn ra khi bà cố ngăn hài nhi Jesus lại, thể hiện một tình yêu dịu ngọt chở che. Nhưng Jesus thì mải mê vật lộn với con cừu, chân quàng lên cổ nó còn tay thì nắm chặt lấy đầu. Con cừu, như Giáo sĩ Pietro nói với chúng ta, đại diện cho Khổ hình, định mệnh của Jesus, và đứa trẻ sẽ không thể thoát khỏi định mệnh ấy.

Cả Maria và mẹ trông đều còn trẻ, gần như thể họ là chị em, mặc dù truyền thuyết nói rằng Thánh Anne đã qua tuổi sinh nở và Maria chào đời nhờ một phép màu. Trong hình mẫu mà Giáo sĩ Pietro mô tả, Leonardo vẽ Thánh Anne trông già hơn. Chúng ta biết điều đó vì mặc dù hình vẽ hiện đã thất lạc, nhưng vẫn còn một bản sao rất giống của nó. Chính bản sao đó cũng đã mất tích ở Budapest trong thời kỳ Thế chiến II, nhưng nhiều bức ảnh và bản khắc của nó hiện vẫn còn. Chúng cho thấy Leonardo hình dung Thánh Anne là một phụ nữ lớn tuổi hơn, khăn trùm lên đầu vẻ trang nghiêm.[8] Đến khi bắt tay vào vẽ phiên bản cuối cùng của bức tranh, ông lại đổi ý. Ông khiến Thánh Anne trông trẻ hơn rất nhiều. Trong bức họa, thân hình bà và thân hình con gái dường như hòa làm một khi họ cùng nghiêng về phía con trẻ Jesus.

[8] Bản sao được gọi là Hình chuẩn bị Resta-Esterházy Cartoon. Nó biến mất tại Budapest trong Chiến tranh thế giới II. Các bức ảnh và bản sao của nó đến nay vẫn còn tồn tại.

Hình ảnh đứa trẻ ngọ nguậy cùng với hai nhân vật trông giống như hai người mẹ gợi nhắc tuổi thơ của Leonardo khi được nuôi nấng bởi cả người mẹ đẻ, Caterina, và người mẹ kế trẻ hơn một chút. Freud đã góp phần chính vào ý tưởng này khi viết, "Leonardo mang cho đứa trẻ hai người mẹ, một người vươn cánh tay ra ôm lấy nó, còn người kia đang ngắm nhìn từ phía sau, cả hai đều được thể hiện với nụ cười hạnh phúc của tình mẫu tử. Tuổi thơ của Leonardo cũng ấn tượng như bức vẽ này. Ông có hai người mẹ." Freud tiếp tục hình dung ra hình dạng của một con kền kền nằm bên cạnh hài nhi trong bố cục bức tranh*, nhưng vì ông đã nhầm lẫn về tên con chim nên có vẻ như đó là ảo giác của chính Freud chứ không phải của Leonardo.[9]

* Freud cho rằng hình ảnh con kền kền hiện ra từ phần áo choàng xanh của Đức Mẹ. Xin tham khảo thêm hình ảnh minh họa trên trang Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/The_Virgin_and_Child_with_St._Aone_(Leonardo), mục "Freud intepretation".

[9] Sigmund Freud, Leonardo da Vinci, and a Memory of His Childhood (Notton, 1990), 72.

Dưới bàn chân và những ngón chân thanh thoát của Thánh Anne, ta có thể thấy các nghiên cứu về địa chất đã làm giàu thêm cho các bức họa của Leonardo như thế nào, tương tự như phiên bản Louvre của bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá. Trong một cuốn sổ tay, Leonardo mô tả hiện tượng mà ngày nay chúng ta gọi là "phân lớp theo bậc" ở các lớp đá trầm tích: "Mỗi lớp được cấu tạo bởi các phần nặng hơn và nhẹ hơn, phần nặng nhất ở dưới cùng. Lý do của hiện tượng này là các lớp đó được hình thành bởi trầm tích từ dòng chảy của các con sông khi chúng đổ ra biển. Phần nặng nhất của các trầm tích này là phần đổ ra biển đầu tiên trong chuỗi [dòng chảy] đó."[10] Các vỉa đá phân thành lớp cùng những viên đá cuội lốm đốm được lên màu hoàn hảo dưới chân Thánh Anne đã minh họa một cách chính xác hiện tượng này.

[10] Codex Arundel, 138r.

Leonardo cũng vật lộn với câu hỏi tại sao bầu trời lại có màu xanh, và vào khoảng thời gian này, ông đã đi đến kết luận chính xác rằng nó liên quan tới hiện tượng nước bốc hơi trong không khí. Trong bức Thánh Anne, ông thể hiện sắc xanh lung linh hư ảo nhạt dần của bầu trời mà chưa một nghệ sĩ nào từng làm được. Lần cọ rửa gần đây nhất đã làm lộ ra không gian hư ảo, phủ trong màn sương của những ngọn núi và chân trời ở phía xa.

Nhưng đáng kể nhất là, bức tranh làm ngân vang lên giai điệu chủ đạo xuyên suốt nghệ thuật của Leonardo: sự tương đồng và nối kết tinh thần giữa vũ trụ và con người. Âm hưởng dội đi dội lại trong rất nhiều tác phẩm của ông – Ginevra de' Benci, Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá, Đức Mẹ với cây kéo sợi, và tất nhiên, Mona Lisa – là một dòng sông uốn khúc từ phía chân trời xa xám, như thể thế giới vĩ mô của vũ trụ đang chảy hòa vào từng mạch máu của Thánh gia, kết thúc với con cừu, điềm báo về Khổ hình trên thập giá. Dòng chảy quanh co của con sông cũng kết nối với dòng chảy bố cục các nhân vật.

Như ghi chú bên lề của Vespucci chỉ dẫn cho chúng ta, Leonardo đã hoàn thành phần trung tâm của bức tranh vào năm 1503. Nhưng ông không

bao giờ giao lại nó cho Nhà thờ Santissima Annunziata. Thay vào đó, ông mang theo nó bên mình trong suốt phần đời còn lại, trau chuốt nó trong suốt hơn một thập kỷ. Những năm tháng đó, các trợ lý và học trò của ông đã sao chép bức tranh dựa trên tác phẩm còn dang dở và các hình vẽ phác của ông. Một số bản sao thực sự còn hoàn thiện hơn so với bức tranh mà Leonardo để lại cho chúng ta, và chúng cho phép chúng ta nhận ra rất nhiều chi tiết, như đôi dép có gắn trang sức ở chân của Thánh Anne và những chỗ thêu trang trí cầu kỳ trên trang phục của bà, tất cả những chi tiết mà Leonardo từng vẽ phác thảo hoặc đã nghĩ tới nhưng không bao giờ đưa vào bức tranh.[11]

[11] Phỏng vấn của tác giả với Delieuvin.

Thánh Anne là bức họa trên gỗ phức tạp và nhiều tầng lớp nhất của Leonardo, rất nhiều người xem nó như một kiệt tác ngang hàng, thậm chí có thể còn vượt qua cả Mona Lisa, bởi cấu trúc và vận động phức tạp hơn của các nhân vật. “Chúng ta sẽ luôn phát hiện ra những chi tiết thành công xuất sắc về chuyển động và sự hài hòa, chúng phát triển ngày càng phức tạp nhưng lại hòa nhập với tổng thể,” Kenneth Clark viết, “và, cũng như với Bach, [tác phẩm] không chỉ là một màn trình diễn trí tuệ; nó đầy ắp cảm xúc nhân bản.”[12]

[12] Clark, 217.

Có lẽ vậy. Vẻ đẹp ấn tượng, màu sắc tài tình và chuyển động tường thuật trong bức tranh thật kỳ diệu để chiêm ngưỡng. Nhưng cũng có một vài chi tiết của bức tranh khiến cho cảm giác thỏa mãn không được trọn vẹn, ít nhất là với tôi. Có một chút gượng gạo trong tư thế của các nhân vật. Những cơ thể dường như xoay vặn một cách thiếu tự nhiên còn Thánh nữ Maria thì ngồi trên lòng mẹ một cách vụng về. Cánh tay trái nhô ra của Thánh Anne dường như cong lên một cách không thoải mái, còn mảng vai phải của Maria thì được chiếu sáng quá rộng và chói gắt. Khi tôi đứng trước bức tranh đã được phục chế một cách xuất sắc tại Louvre, tôi cảm thấy kính nể và ngưỡng mộ, nhưng không hề bị mê hoặc như với hai kiệt tác nằm cạnh đó là Thánh John Tẩy giả và Mona Lisa. Bức tranh có một vẻ đẹp hoàn hảo, nhưng Leonardo ở đỉnh cao phong độ còn làm hiện lên những kết nối cảm xúc hòa cùng sự bí ẩn đầy lôi cuốn. Trong bức Thánh

Anne, những đôi mắt dường như không phải cửa sổ tâm hồn; những nụ cười không mời gọi chúng ta qua những dấu vết mơ hồ của cảm xúc.

Thế rồi một chuyện thú vị đã xảy ra. Tôi trở lại London để ngắm nhìn bức hình mẫu ở Burlington thêm lần nữa trong căn phòng được thắp thứ ánh sáng dịu nhẹ của Bảo tàng Quốc gia. Ngay cả khi không có những dãy núi xanh lam phủ mờ sương cùng quang cảnh sông nước ở phía sau, bức vẽ vẫn có những nét quyến rũ hơn nhiều, ít nhất là đối với tôi. Ở đó, cánh tay trái của Thánh Anne không cong lên thiếu tự nhiên nữa mà thay vào đó là bàn tay đang chỉ thẳng lên trời, một động tác tinh túy và hân hoan của Leonardo. Sau một vài thử nghiệm, ông đã thành công khi vẽ vai phải của Đức Mẹ một cách điêu luyện. Khi Thánh Anne nhìn con gái trìu mến nhưng lại thoáng gợn vẻ kinh ngạc, còn Maria thì nhìn đứa con trai đầy yêu thương và cảnh giác, dường như chiều sâu cảm xúc mà bức vẽ này thể hiện còn sâu sắc hơn cả bức tranh cuối cùng.

Vậy thì có lẽ còn một lý do khác để Leonardo quyết định không hoàn thiện một số tác phẩm của mình. Những bức tranh chưa vẽ xong như Sự sùng kính của các hiền sĩ hay hình mẫu Thánh Anne ở Burlington đều có một vẻ hoàn hảo dở dang. Đối với hầu hết mọi người, “hoàn hảo dở dang” có vẻ như là một cụm từ rất mâu thuẫn, nhưng đôi khi nó lại rất đúng với Leonardo. Ngoài rất nhiều tài năng khác, ông là bậc thầy của những tác phẩm chẳng bao giờ hoàn thiện. Vespucci đã đúng khi nói rằng, về mặt này thì Leonardo là một hậu duệ mới của Apelles.

CHƯƠNG 22

CÁC BỨC TRANH ĐÃ MẤT TÍCH VÀ ĐƯỢC TÌM THẤY

NÀNG LEDA VÀ CON THIÊN NGA

Trong lớp lớp những bức màn đang phủ lấp lên hiểu biết của chúng ta về cuộc đời Leonardo, là bí ẩn xung quanh tính chân thật cùng thời điểm ra đời của một vài bức họa, trong đó có những bức chúng ta cho rằng đã mất tích và những bức khác mà chúng ta cho là đã được tìm thấy. Giống như hầu hết các nghệ sĩ kiêm thợ thủ công đương thời, Leonardo không bao giờ ký tên vào tác phẩm. Và mặc dù ghi chép cả tá những chuyện nhỏ nhặt như số tiền đã dùng để mua thức ăn hay mua quần áo cho Salai, ông lại không bao giờ lưu lại trên sổ tay thông tin về những bức tranh ông đang vẽ, những bức ông đã hoàn thành và nơi chúng được gửi đi. Với một số bức tranh, còn có các bản hợp đồng chi tiết hay những trao đổi tranh luận làm cơ sở cho chúng ta; nhưng với một số bức khác, hậu thế chúng ta buộc phải dựa vào những ghi chép ngắn ngủi của một ngài Vasari không mấy khi đáng tin cậy hay của các nhà chép sử đương thời khác.

Thực tế đó cũng có nghĩa là, chúng ta phải nhìn vào các bản sao do môn đệ của ông chép lại để hình dung về những tác phẩm giờ đây đã thất lạc, như bức Trận chiến Anghiari, cũng như phân tích các bức tranh được cho là tác phẩm của các môn đệ để xác định xem có thể nào chúng lại do chính tay Leonardo vẽ hay không. Công việc này quả dễ khiến người ta nản lòng, nhưng cho dù không thể đưa ra kết luận chắc chắn, chúng vẫn dẫn dắt chúng ta tới những hiểu biết sâu sắc hơn về Leonardo, như trong trường hợp bức Nàng công chúa xinh đẹp chẳng hạn.

Nàng Leda và con thiên nga có lẽ là tác phẩm mà hậu thế chúng ta mong mỏi tìm thấy nhất trong số các bức tranh đã mất tích của Leonardo. Sự tồn tại của rất nhiều bản sao, trong đó có các bản do học trò của ông vẽ tại xưởng, khiến ta tin rằng có vẻ như ông đã thực sự hoàn thành tác phẩm. Lomazzo nói rằng, một bức "nàng Leda khỏa thân" là một trong số ít ỏi các tác phẩm hoàn thiện của Leonardo, và có vẻ như vẫn còn một dấu vết về nó vào năm 1625 tại lâu đài Fontainebleau của hoàng gia Pháp, khi

một vị khách mô tả là có “một hình vẽ trong tư thế đứng của nàng Leda đang gần như khỏa thân [quasi tutta ignuda], với một con thiên nga ở bên cạnh cùng hai quả trứng, từ những mảnh vỏ trứng vỡ hiện ra bốn hài nhi.” Có vẻ như đó chính là bức họa quý giá của Leonardo, trừ một chi tiết là Leda, trong cả các hình vẽ chuẩn bị của chính ông lẫn các bức tranh chép đều hoàn toàn khỏa thân.[1] Có một truyền thuyết vẫn còn lưu lại tới ngày nay, hợp lý và hấp dẫn tới nỗi thật tiếc nếu có khả năng nó không phải sự thực. Chuyện là chính Madame de Maintenon, người tình và vợ lẽ bí mật của vua Louis XIV, đã phá hủy bức tranh bởi thấy nó quá tục tĩu.

[1] Barbara Hochstetler Meyer, “Leonardo’s Hypothetical Painting of Leda and the Swan,” Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 34.3 (1990), 279.

Truyền thuyết về nàng Leda và con thiên nga kể rằng, thần Zeus đã biến thành một con thiên nga để quyến rũ nàng công chúa Leda xinh đẹp của cõi trần. Nàng sinh ra hai quả trứng, mỗi quả nở ra hai đứa trẻ sinh đôi là Helen (chính là nàng Helen của thành Troy) và Clytemnestra, cùng với Castor và Pollux. Bức họa của Leonardo tập trung vào sự sinh sôi nảy nở hơn là câu chuyện ái tình; thay vì vẽ cảnh tượng con thiên nga quyến rũ Leda như những họa sĩ khác, ông chọn khoảnh khắc những đứa trẻ chào đời, thể hiện Leda đang mơn trớn con thiên nga trong khi bốn đứa trẻ cựa mình chui ra khỏi vỏ trứng. Một trong những bản sao sống động nhất của bức tranh là của Francesco Melzi, học trò của Leonardo.

Khi đang vẽ bức tranh này, khoảng đầu thế kỷ XVI sau khi trở lại Florence, Leonardo cũng đang đồng thời bước vào giai đoạn nghiên cứu say sưa nhất về hoạt động bay của loài chim và đang lên kế hoạch thực hiện một chuyến bay thử nghiệm, sử dụng một trong số các thiết bị bay mà ông chế tạo, trong đó ông kỳ vọng sẽ cho nó cất cánh từ đỉnh của ngọn núi Thiên Nga (Monte Ceceri) gần đó. Ghi chép về ký ức thời thơ ấu khi một con chim bay vào trong nôi và quẫy đuôi trong miệng ông cũng ra đời trong cùng thời kỳ này.

Khoảng năm 1505, Leonardo vẽ một hình phác thảo chuẩn bị cho bức tranh mà ông dự định sẽ vẽ. Bức hình thể hiện Leda đang quỳ gối còn cơ thể thì ưỡn cong trong hoan lạc khi con thiên nga dúi mỏ vào nàng. Những nét gạch tạo bóng đặc sắc kiểu thuận tay trái của Leonardo ở đây uốn cong lên, một kỹ thuật mà ông đã bắt đầu sử dụng trong các bản vẽ cơ khí

từ những năm 1490 và giờ được dùng để thể hiện khối tích và tạo hình của các bề mặt cong. Kỹ thuật này đặc biệt nổi bật trên vòng eo đầy đặn của Leda và ngực con thiên nga. Như thường lệ, bức vẽ kể cho chúng ta nghe một câu chuyện. Khi con thiên nga dúi mỏ vào Leda mời gọi, nàng chỉ về phía tạo tác của họ: những đứa trẻ chui ra khỏi vỏ trứng giữa đám cây lá uốn cong sống động. Bức vẽ tràn trề cảm xúc và năng lượng; dường như không có bất kỳ một chi tiết nào là không thể hiện chuyển động.

Khi Leonardo phát triển hình vẽ thành một tác phẩm hoàn chỉnh, ông đã thay đổi dáng điệu của Leda, để nàng đứng thẳng, còn cơ thể để trần thì mang những nét mềm mại và dịu dàng hơn. Nàng đang hơi quay đầu khỏi con thiên nga, e ấp nhìn xuống mặt đất, nhưng cùng lúc đó nàng xoay toàn bộ phần trên của cơ thể về phía nó. Nàng vuốt ve cổ nó; còn con thiên nga thì quàng cánh ôm chặt lấy hông nàng. Một vẻ đẹp uyển chuyển đầy dục tình toát ra từ cả hai nhân vật.

Nét gợi tình rất trần thế và phàm tục đó khiến cho tác phẩm trở nên đặc biệt. Một bức tranh trên vóc gỗ, kể một câu chuyện không liên quan tới tôn giáo (tôi cứ mạo phép cho rằng quý bạn đọc không xem các chiến công tình ái của các vị thần Hy Lạp là một chủ đề tôn giáo), nó là cảnh tượng dâm đãng hay gợi tình trần trụi nhất mà Leonardo đưa lên tranh.

Thế nhưng, ít nhất là trong các bản sao còn lại với chúng ta ngày nay, tác phẩm không thực sự gợi tình đến thế. Leonardo không phải là Titian*.

* Tiziano Vecelli hay Tiziano Vecellio (tiếng Anh gọi là Titian) (khoảng 1488/1490 – 1576), là danh họa người Ý theo trường phái Venetian (vẽ sơn dầu nhiều lớp).

Ông không bao giờ vẽ những cảnh tượng lãng mạn hay các vị thần tình ái. Thay vào đó, trùm lên bức tranh là hai chủ đề chính. Nó là không khí hòa hợp ấm êm trong gia đình, một cảnh tượng êm đềm của một cặp đôi, đang ở trong tổ của họ bên bờ hồ, ôm ấp nhau trong khi ngắm nhìn những đứa trẻ vừa chào đời. Nó vượt lên trên dục tình để tập trung vào khía cạnh khác của câu chuyện, sự sinh sôi nảy nở. Từ những cành lá sum suê, tới mặt đất màu mỡ cùng những mảnh vỏ trứng vỡ tách ra, bức tranh là bài hát ngợi ca cái phồn thể màu mỡ của thiên nhiên. Không giống như những mô tả thông thường trong truyền thuyết về Leda, tác phẩm của Leonardo không nói về tình dục, nó ca ngợi sự nảy nở sinh sôi.[2]

[2] Kemp Marvellous, 265; Zöllner, 1:188, 1:246; Nicholl, 397.



Bản sao của Francesco Melzi - bức Nàng Leda và con thiên nga



Hình phác thảo của Leonardo cho bức Nàng Leda và con thiên nga

Chủ đề về sự tái tạo của tự nhiên và của con người rõ ràng là đã có tác động lớn tới ông khi mà giờ đây, ông đã ngoài năm mươi mà không có đứa con thừa tự nào. Quanh quãng thời gian bắt đầu vẽ Nàng Leda, ông đã nhận Francesco Melzi, tác giả của bản sao Nàng Leda, làm con trai và người thừa kế chính danh của mình.

ĐẤNG CỨU THẾ*

* Salvator Mundi, hiện thuộc sở hữu của một cá nhân giấu tên.

Năm 2011, một bức tranh mới được phát hiện trở lại của Leonardo đã khiến cả thế giới nghệ thuật kinh ngạc. Mỗi thập kỷ trôi qua lại có cả tá những bức tranh được người ta cho là, hoặc tán tụng lên là, có cơ sở hợp lý để được công nhận như một tác phẩm của Leonardo mà trước đây nhân loại chưa từng biết tới, nhưng trong lịch sử hiện đại, chỉ có hai lần những khẳng định đó được thừa nhận rộng rãi: bức **Đức Mẹ Benois** của Bảo tàng Hermitage ở Moscow, được công bố trước công chúng vào năm 1909 và bức vẽ bằng phấn màu **Nàng công chúa xinh đẹp** mà một thế kỷ sau đấy Kemp và các học giả khác khẳng định là tác phẩm do chính Leonardo vẽ.

Năm 2011, thêm vào danh sách các bức tranh gốc lần này là một bức tranh được biết đến với tên gọi **Salvator Mundi** (Đấng Cứu thế), trong đó là hình Chúa Jesus đang ra dấu ban phước lành bằng bàn tay phải trong khi cầm một quả cầu tinh thể đặc ở tay trái.

Đến khoảng đầu thế kỷ XVI, chủ đề Chúa Cứu thế với hình ảnh Chúa Jesus cùng một quả cầu có cây thập giá ở trên, gọi là **globus cruciger**, đã trở nên rất phổ biến, đặc biệt là với các họa sĩ Bắc Âu. Phiên bản của Leonardo mang những nét rất tiêu biểu cho hội họa của ông: một nhân vật đang cùng lúc vừa khiến ta thanh thản lại vừa gợi lên nỗi bất an, một ánh nhìn xuyên thấu bí ẩn, một nụ cười khó nắm bắt, những lọn tóc xoăn cuộn chảy nối tiếp nhau, cùng nét dịu dàng mơ hồ nhờ kỹ thuật sfumato.

Trước khi bức tranh được xác thực là của Leonardo, đã có bằng chứng lịch sử về sự tồn tại của nó. Trong danh sách kiểm kho tài sản của Salai có một bức tranh “Kitô trong dáng hình của Chúa Cha”. Tác phẩm đó được giới thiệu trong các bộ sưu tập của vua Anh Charles I, người bị chặt đầu vào năm 1649, và cả của Charles II, người đoạt lại ngai vàng vào năm 1660. Dấu vết lịch sử của bức tranh biến mất sau khi nó được chuyển từ Charles II sang cho Công tước Buckingham và người con trai của vị Công tước này bán bức tranh vào năm 1763. Nhưng vẫn còn một chỉ dẫn lịch sử nữa: Người vợ góa của Charles I đã đặt hàng Wenceslaus Hollar làm một bản khắc của bức tranh. Và còn cả ít nhất hai mươi bản sao do một số môn đệ của Leonardo chép lại.



Dấu vết của bức tranh xuất hiện trở lại vào năm 1990, khi nó được một nhà sưu tập người Anh mua về, ông này chẳng mảy may nghi ngờ rằng đó lại có thể là tranh của Leonardo. Nó đã bị hỏng, bị vẽ chèn thêm lên trên, và bị phủ sơn bóng quá dày đến nỗi không thể nào nhận ra nên đã được cho là của Boltraffio, học trò của Leonardo. Bức tranh sau đó được giới thiệu là một bản sao của bản sao mà Boltraffio đã vẽ. Khi tài sản của nhà sưu tập này được giao bán đấu giá vào năm 1958, bức tranh chỉ đáng giá chưa đầy một trăm đô la.

Bức tranh được bán đi một lần nữa vào năm 2005, lần này là cho liên danh các nhà buôn và sưu tập nghệ thuật tin rằng đây có thể còn hơn là một bản sao của bản sao bức tranh của Leonardo. Cũng như với câu chuyện kỳ lạ về bức Nàng công chúa xinh đẹp, quá trình xác thực sau đó làm hé lộ rất nhiều điều về tác phẩm của Leonardo. Liên danh các chủ sở hữu mới của bức tranh đã mang nó tới cho một chuyên gia nghiên cứu lịch sử nghệ thuật đồng thời là một nhà buôn tranh ở Manhattan có tên Robert Simon, chính ông đã giám sát quá trình cọ rửa cẩn thận bức tranh kéo dài năm năm, sau đó, ông lặng lẽ đưa nó cho các chuyên gia xem lại.

Trong số những người được tham vấn có Nicholas Penny, sau này là Giám đốc Bảo tàng Quốc gia London, và Carmen Bambach của Bảo tàng Metropolitan ở New York. Bức tranh được mang tới London vào năm 2008 để các chuyên gia khác có thể so sánh nó với phiên bản Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá tại Bảo tàng Quốc gia. Trong số các chuyên gia có Luke Syson, người sau này sẽ làm giám tuyển các bức tranh của Ý tại bảo tàng, David Alan Brown của Bảo tàng Nghệ thuật Quốc gia Washington, và Pietro Marani, giáo sư môn lịch sử nghệ thuật tại Đại học Bách khoa Milan (Politecnico di Milano). Và đương nhiên, một lời mời cũng được gửi tới Martin Kemp, người sau này đã xác thực rằng bức Nàng công chúa xinh đẹp là của Leonardo. “Chúng tôi có một thứ mà tôi nghĩ là ông sẽ muốn xem,” Penny nói với Kemp. Khi Kemp nhìn thấy bức tranh, ông bị chấn động mạnh bởi chi tiết quả cầu và mái tóc. “Nó có sự hiện diện của Leonardo ở đó,” ông nhớ lại.[3]

[3] Martin Kemp, “Sight and Sound,” Nature 479 (tháng Mười một 2011), 174; Andrew Goldstein, “The Male Mona Lisa?”, Blouin Artinfo, 17 tháng Mười một, 2011; Kemp Leonardo, 208; Milton Esterow, “A Long Lost Leonardo,” Art News, 15 tháng Tám, 2011; Syson, 300; Scott Reyburn và Robert Simon, “Leonardo da Vinci Painting Discovered,” PR Newswire, 7 tháng Bảy, 2011.

Nhưng không chỉ có cảm giác, trực giác và thẩm định của các chuyên gia là góp phần vào xác thực bức tranh **Đấng Cứu thế**. Bức tranh này còn giống gần như y hệt với bản khắc từ bản gốc mà Wenceslaus Hollar đã làm vào năm 1650, với cùng những lọn tóc xoăn óng ả uốn lượn, cùng mẫu hình hoa văn thắt nút trên tấm khăn choàng, và cả những nếp gấp không đều nhau trên chiếc áo phủ bên ngoài của Chúa, những chi tiết cũng đồng thời xuất hiện trong các hình vẽ chuẩn bị của Leonardo.

Tuy nhiên, những điểm tương đồng này không thể dẫn tới khẳng định cuối cùng. Có rất nhiều bản sao do các học trò của Leonardo vẽ; liệu có phải bức tranh mới được phát hiện trở lại này cũng chỉ là một bản sao? Các phân tích kỹ thuật đã giúp trả lời câu hỏi này. Sau khi bức tranh đã được cọ rửa sạch sẽ, các bức ảnh chụp phân giải cao và bằng tia X-quang đã làm lộ ra một dấu vết cho thấy ngón tay cái trên bàn tay phải của Jesus từng được đặt ở vị trí khác. Đó không phải điều mà một người chép tranh cần làm. Thêm vào đó, khi chiếu ánh sáng hồng ngoại vào để nó phản chiếu lớp lót trắng của tấm vóc, ta thấy người họa sĩ đã ấn lòng bàn tay vào chỗ sơn ướt trên mắt trái của Chúa để đạt được độ nhòa mờ như phủ khói, chính là kỹ thuật sfumato đặc trưng của Leonardo. Bức tranh được vẽ trên nền chất liệu gỗ cây óc chó, rất giống với các tác phẩm khác của Leonardo trong cùng thời kỳ, được tô rất nhiều lớp sơn mỏng gần như trong mờ. Đến đây, hầu hết các chuyên gia đều đồng ý rằng bức tranh là do chính Leonardo vẽ. Kết quả là, liên danh sở hữu bức tranh đã bán được nó với giá gần 80 triệu đô la vào năm 2013, chủ sở hữu mới của bức tranh là một nhà buôn tranh nghệ thuật người Thụy Sĩ, sau đó ông bán nó cho một tỷ phú phân bón người Nga với giá 127 triệu đô la.[4]

[4] Graham Bowley và William Rashbaum, “Sotheby’s Tries to Block Suit over a Leonardo Sold and Resold at a Big Markup,” New York Times, November 8, 2016; Sam Knight, “The Bouvier Affair,” New Yorker, 8 tháng Hai, 2016.

Không giống các bức Đấng Cứu thế khác, ở đây Leonardo đưa người xem vào một điệu vũ dịu êm của những tương tác cảm xúc, cũng giống như với Mona Lisa. Màn sương thảng hoặc cùng những đường nét mờ nhòa khi dùng kỹ thuật sfumato, đặc biệt là đôi môi mang đến một nét bí ẩn trong tâm lý nhân vật cùng nụ cười mơ hồ mà dường như mỗi lần nhìn lại biến đổi đôi chút. Có dấu vết nào của một nụ cười không? Hãy nhìn lại xem nào.

Jesus đang nhìn vào chúng ta hay vào cõi xa xăm? Hãy di chuyển từ bên này sang bên kia bức tranh và ngắm lại lần nữa.

Mái tóc xoăn cuộn chặt tràn trề năng lượng, đổ xuống sống động khi chạm tới hai vai, như thể Leonardo đang vẽ những xoáy nước của một dòng suối đang chảy xiết. Chúng trở nên rõ nét hơn và kém mềm mại hơn khi đổ xuống ngực. Chi tiết này xuất phát từ các nghiên cứu chi tiết của ông về phối cảnh đậm nhạt: vật thể càng gần người xem hơn thì càng rõ nét hơn.

Quanh quãng thời gian Leonardo vẽ bức Đấng Cứu thế, ông cũng đang nghiên cứu quang học thị giác để tìm hiểu xem mắt người tập trung như thế nào.[5] Ông biết rằng mình có thể tạo ra ảo giác về chiều sâu của không gian ba chiều trên một bức tranh bằng cách làm cho vật thể ở tiền cảnh trở nên sắc nét hơn. Hai ngón tay trên bàn tay phải của Jesus, gần nhất với chúng ta, được vẽ rõ ràng tới từng chi tiết. Nó khiến bàn tay ấy như đang chìa về phía chúng ta, như thể đang chuyển động, làm thành dấu ban phước lành. Sau này, Leonardo sẽ còn dùng kỹ thuật này với chi tiết bàn tay trong hai bức Thánh John Tẩy giả.

[5] Paris Ms. D, viết khoảng 1507.

Tuy nhiên, có một điểm bất thường trong bức tranh khiến chúng ta bối rối, một sai sót lạ lùng hay một sự khiên cưỡng của Leonardo trong khi kết nối nghệ thuật với khoa học. Đó là quả cầu bằng tinh thể trong suốt mà Jesus cầm trên tay. Một mặt, nó được tạo hình với độ chính xác khoa học đẹp mắt. Trên quả cầu có ba bong bóng không đều cạnh đúng như hình dạng ngẫu nhiên của các khoang trống nhỏ trong một khối tinh thể vẫn thường được gọi là các bao thể. Quanh thời gian đó, Leonardo đã đánh giá một số tinh thể đá theo yêu cầu của Isabella d'Este khi bà có ý định sưu tầm một vài viên, ông đã nắm bắt được chính xác nét lấp lánh của những bao thể này. Ngoài ra, còn có một chi tiết rất khéo léo và chính xác về mặt khoa học, cho thấy ông đã cố làm cho bức tranh trở nên chân thực: phần lòng bàn tay áp vào đáy quả cầu của Jesus dẹt hơn và sáng hơn, đúng như ngoài thực tế.

Nhưng Leonardo đã không thể hiện được hiện tượng hình ảnh bị bóp méo xảy ra khi mắt ta nhìn qua một quả cầu đặc trong suốt tới các vật thể không chạm vào quả cầu. Các tấm kính hay tinh thể đặc, dù có hình cầu

hay cong như mắt kính đều cho các hình ảnh phóng to, nghịch đảo và lộn ngược. Nhưng thay vào đó, Leonardo lại vẽ quả cầu như thể nó là một bong bóng thủy tinh thần thánh, không khúc xạ hay thay đổi đường đi của tia sáng lọt qua. Thoáng nhìn đầu tiên cho ta cảm giác như phần đỉnh gò trên lòng bàn tay Jesus thể hiện một chút khúc xạ ánh sáng, nhưng nhìn gần hơn, ta sẽ thấy một hình ảnh kép mờ nhạt ở ngay cả phần bàn tay không lọt vào phía sau quả cầu; nó chỉ là dấu vết sót lại khi Leonardo quyết định dịch chuyển một chút vị trí của bàn tay.

Thân hình Chúa cùng những nếp gấp trên áo đã không bị đảo ngược hay bóp méo khi nhìn qua quả cầu. Hiện tượng thị giác phức tạp này chính là nguyên nhân làm nảy sinh vấn đề. Bạn hãy thử nghiệm với một quả bóng bằng thủy tinh đặc. Hình ảnh bàn tay áp vào quả cầu sẽ không bị bóp méo. Nhưng hình ảnh ở cách xa khoảng 2,5 cm so với quả cầu, như áo của Chúa, sẽ xoay chiều và lộn ngược lại. Độ méo của hình ảnh sẽ khác nhau phụ thuộc vào khoảng cách của vật thể so với quả cầu. Nếu Leonardo thể hiện chính xác hiện tượng này, bàn tay áp vào quả cầu sẽ vẫn y nguyên như ông vẽ, nhưng hiện lên bên trong quả cầu sẽ là hình ảnh phản chiếu nhỏ hơn và lộn ngược của phần áo và cánh tay của Chúa.[6]

[6] André J.Noest, “Không có Hiện tượng khúc xạ trong Quả cầu của Leonardo” và phản hồi của Martin Kemp. Noest đã đúng khi chỉ ra không có hiệu ứng bóp méo và đảo ngược trên trang phục và thân hình [Chúa], nhưng tôi nghĩ ông đã không đúng khi nói bàn tay áp vào quả cầu cũng phải biến dạng tương tự.

Tại sao Leonardo lại không vẽ chi tiết đó? Có thể nào ông đã không nhận thấy hoặc không phỏng đoán đúng sự khúc xạ của ánh sáng khi xuyên qua một quả cầu đặc. Tôi thấy khó lòng tin nổi điều đó. Khi ấy, ông đang đắm chìm vào các nghiên cứu quang học, vấn đề phản chiếu và khúc xạ ánh sáng đối với ông là một nỗi ám ảnh. Hàng loạt trang sổ tay chứa đầy các biểu đồ thể hiện ánh sáng phản chiếu từ nhiều góc khác nhau. Tôi ngờ rằng, ông biết rất rõ một vật thể khi nhìn qua một quả cầu pha lê sẽ bị bóp méo như thế nào, nhưng ông đã quyết định không vẽ chi tiết đó, hoặc là bởi ông cho rằng nó sẽ khiến người xem sao lãng (bởi thực tế khi vẽ lên tranh hình ảnh đó trông sẽ khá kỳ quặc), hoặc là bởi ông đang cố gắn cho Chúa và quả cầu của Ngài vẻ huyền diệu thần thánh.



Hình ảnh nhìn qua một quả cầu tinh thể

CHƯƠNG 23

CESARE BORGIA

CHIẾN BINH TÀN BẠO

Ludovico Sforza, nhà bảo trợ của Leonardo ở Milan, vẫn nổi tiếng tàn bạo vì đã đầu độc cháu trai để cướp ngai vàng, cùng với rất nhiều hành động tội ác khác. Nhưng so với nhà bảo trợ tiếp theo của Leonardo, Cesare Borgia, thì Ludovico chỉ là đứa trẻ ranh. Trong bất cứ tội ác ghê tởm nào, Borgia cũng đều là bậc thầy: sát nhân, lừa lọc, trụy lạc, loạn luân, giết chóc tàn bạo, phản bội, và tham ô. Ở nhân vật này có sự kết hợp giữa một tên bạo chúa khát thèm quyền lực và một kẻ tâm thần bệnh hoạn khát máu. Một lần, khi cảm thấy mình bị xúc phạm, Borgia đã cắt lưỡi kẻ đắc tội với mình, chặt đứt bàn tay phải, sau đó cột bàn tay đó với cái lưỡi bị chặt đem treo lên cửa sổ một nhà thờ. Thứ duy nhất cứu rỗi Borgia khỏi sự báng bổ không thương xót của lịch sử là Machiavelli đã dùng ông ta làm hình tượng, dù chẳng hề xứng đáng, cho cuốn sách **Quân vương** của mình và dạy rằng sự bạo tàn của Borgia là công cụ phục vụ quyền lực.[1]

[1] Rafael Sabatini, The Life of Cesare Borgia (Stanley Paul, 1912), 311; Machiavelli,The Prince, ch. 7.

Cesare Borgia là con trai của vị hồng y giáo chủ mang trong mình hai dòng máu Tây Ban Nha và Ý, Rodrigo Borgia, người sau này đã trở thành Giáo hoàng Alexander VI, đồng thời đoạt luôn ngôi vị giáo hoàng trụy lạc nhất thời kỳ Phục hưng từ tay rất nhiều đối thủ khét tiếng khác, "ở ông ta có đầy đủ cả trụy lạc xác thịt lẫn trụy lạc tinh thần," một người đương thời với Giáo hoàng, Francesco Guicciardini* viết.

* Francesco Guicciardini (1483–1540), nhà lịch sử chính trị, ngoại giao nổi tiếng nhất của Ý thời Phục hưng.

Alexander VI là giáo hoàng đầu tiên công khai thừa nhận những đứa con ngoài giá thú của mình – tổng số mười người, trong đó có Cesare và Lucrezia, do rất nhiều nhân tình của ông ta sinh ra – ông ta còn tự động miễn trừ thân thế con ngoài giá thú của Cesare để cậu ta có thể gia nhập giáo hội. Ông ta trao cho cậu con trai chức giám mục Pamplona khi mới mười lăm tuổi và chỉ ba năm sau đó là chức hồng y giáo chủ, dù Cesare

chẳng tỏ một chút lòng mộ đạo nào. Trên thực tế, Cesare còn không thèm nhận ân sủng đó. Thích làm một quân vương hơn là một nhân vật tôn giáo, Cesare trở thành người đầu tiên trong lịch sử từ bỏ hoàn toàn chức vị hồng y giáo chủ, và có lẽ chính ông ta đã siết cổ anh trai tới chết rồi ném xuống sông Tiber để có thể thay anh làm tổng chỉ huy quân đội của Giáo hoàng.

Ở địa vị thống lĩnh, ông ta thúc đẩy liên minh với người Pháp và đã cùng vua Louis XII kéo quân vào Milan năm 1499. Một ngày sau khi chiếm thành, họ cùng nhau tới xem bức Bữa tối cuối cùng, ở đó Borgia gặp Leonardo lần đầu tiên. Và có vẻ như trong vài tuần tiếp theo Leonardo đã chỉ cho Borgia xem các thiết kế kỹ thuật quân sự của mình.

Tiếp đó, Borgia lên kế hoạch tạo dựng lãnh địa của riêng mình tại vùng Romagna trải dài từ phía đông Florence tới bờ biển Adriatic khi ấy đang rơi vào tình trạng rối loạn về chính trị. Vùng đất này đáng ra thuộc quyền cai trị của Giáo hoàng, cha ông, nhưng các thành thị lại nằm dưới quyền kiểm soát của các vương triều độc lập, các tiểu lãnh chúa và các giáo chức. Những cuộc cạnh tranh quyền lực thường biến thành những cuộc vây hãm và cướp bóc cuồng loạn, đi kèm với giết chóc và hãm hiếp lan tràn. Đến mùa xuân 1501, Borgia đã chiếm được Imola, Forli, Pesaro, Faenza, Rimini và Cesena.[2]

[2] Paul Strathern, The Artist, the Philosopher, and the Warrior: The Intersecting Lives of Da Vinci, Machiavelli, and Borgia and the World They shaped (Random House, 2009), 83-90. (Cardinal Ardicino Della Porta trẻ từng cố từ chức một vài năm trước đó, nhưng sau đó lại quay trở lại.)

Mục tiêu tiếp theo của Borgia là Florence, khi ấy đang run rẩy khiếp sợ, không có quân đội bảo vệ, còn ngân khố thì đã cạn kiệt.

Tháng Năm năm 1501, khi quân đội của Borgia tiến sát tường thành, thủ lĩnh Signoria đầu hàng và đồng ý trả cho Borgia 36.000 đồng florin mỗi năm để mua lấy sự bảo vệ, đồng thời cho phép quân đội của ông ta tự do hành quân qua lãnh thổ Florence trên đường tiến công các thành phố khác.

NICCOLÒ MACHIAVELLI

Khoản hối lộ chỉ mua được hòa bình cho Florence trong vòng một năm, đến tháng Sáu năm 1502, Borgia lại kéo quân trở lại. Khi quân đội của ông ta cướp bóc các thị trấn xung quanh, ông ta lệnh cho các nhà lãnh đạo ở Florence phải gửi một phái đoàn tới để nhận các mệnh lệnh mới nhất. Hai

nhân vật đã được chọn để thử thương lượng với Borgia. Người lớn tuổi hơn là Francesco Soderini, một giáo chức đa mưu của Nhà thờ Công giáo từng lãnh đạo một trong số các cuộc đấu tranh bè phái chống lại nhà Medici ở Florence. Đi cùng với ông ta là con trai của một luật sư phá sản, được giáo dục tốt nhưng nghèo khó. Tài viết lách cùng hiểu biết thấu đáo về trò chơi quyền lực đã giúp anh ta trở thành nhà ngoại giao trẻ tuổi và khôn ngoan nhất của thành Florence: **Niccolò Machiavelli**.

Machiavelli sở hữu nụ cười như thể bước ra từ trong tranh của Leonardo: bí ẩn, đôi khi chỉ chóng vánh lóe lên và luôn có vẻ như đang ẩn giấu một bí mật. Cũng giống Leonardo, ông là một người có tài quan sát sắc bén. Dù khi ấy chưa trở thành một tác gia nổi tiếng nhưng ông đã được biết tới với khả năng viết những bản báo cáo mạch lạc dựa trên hiểu biết sâu sắc về cán cân quyền lực, mưu mô và động cơ cá nhân, ông trở thành một công chức được quý trọng và là thư ký của Hội đồng Ngoại giao Florence.

Ngay khi rời Florence, Machiavelli nhận được lời nhắn rằng Borgia đang ở Urbino, một thị trấn nằm ở phía đông Florence, giữa dãy núi Apennine và bờ biển Adriatic. Borgia đã chiếm được Urbino bằng thủ đoạn xảo quyệt, giả vờ hòa hảo rồi sau đó bất ngờ tấn công. “Trước khi người ta kịp biết ông ta ra đi từ lúc nào thì ông ta đã tới một nơi khác rồi” và ông ta có thể “yên vị trong nhà người khác trước khi bị bất kỳ ai phát hiện,” Machiavelli báo cáo trong một lá thư gửi về quê nhà.

Ngay khi đến Urbino, Soderini và Machiavelli được dẫn đến lâu đài của Bá tước. Borgia là người biết phải thể hiện quyền lực ra sao. Ông ta ngồi trong một phòng tối, khuôn mặt để râu quai nón đầy sẹo rỗ hiện ra lờ mờ trong ánh sáng của một ngọn nến duy nhất, ông ta khăng khăng đòi Florence phải thể hiện lòng kính trọng cùng sự ủng hộ đối với ông ta. Một lần nữa, hai bên có vẻ như lại đạt được một thỏa thuận không mấy rõ ràng, và Borgia đã không tấn công. Một vài ngày sau, có thể là theo một phần của thỏa thuận với Florence mà Machiavelli đã giúp dàn xếp, Borgia có được người nghệ sĩ kiêm kỹ sư nổi tiếng nhất thành phố, Leonardo da Vinci.[3]

[3] Ladislao Red, “Leonardo da Vinci and Cesare Borgia,” Viator, tháng Một 1973, 333; Strathern, The Artist, the Philosopher, and the Warrior, 1, 39; Nicholl, 343; Roger Masters, Fortune Is a. River (Free Press, 1998), 79.

LEONARDO VÀ BORGIA

Leonardo có lẽ đã tới làm việc cho Borgia theo chỉ thị của Machiavelli và các thủ lĩnh thành Florence trong vai trò một đại sứ thiện chí, giống như ông từng được gửi tới Milan hai mươi năm về trước để làm vui lòng Ludovico Sforza. Hoặc có thể ông được gửi đi để Florence có một nội gián ở ngay trong bộ máy của Borgia. Và cũng có thể là cả hai. Nhưng dù thế nào, Leonardo cũng không phải một con tốt hay một tay gián điệp tầm thường, ông sẽ không tới làm việc cho Borgia trừ khi ông thực sự muốn thế.

Trên trang đầu cuốn sổ tay cỡ bỏ túi mà ông mang theo trên đường tới chỗ Borgia, Leonardo liệt kê đồ đạc mà ông đóng gói mang theo; một la bàn, một bao kiếm, một cái mũ nhẹ, một tập giấy trắng để vẽ, một áo chẽn bằng da, và một "đai bơi." Đồ vật cuối cùng là một thiết bị mà ông đã mô tả trước đó trong các phát minh quân sự của mình. "Làm một cái áo khoác bằng da, có hai lớp ở trước ngực và hai khe rộng bằng khoảng một ngón tay ở hai bên," ông ghi lại. "Khi muốn nhảy xuống biển, hãy thổi phồng vạt áo qua hai cái khe đó."[4]

[4] Paris Ms. L, lb; Paris Ms. B, 81b; Notebooks/J. p. Richter, 1416, 1117.

Dù Borgia đang ở Urbino nhưng từ Florence, Lenonardo vẫn hướng về phía tây nam, tới Piombino, một thị trấn bên bờ biển đã bị quân đội của Borgia chiếm giữ. Rõ ràng là ông đã nhận lệnh từ Borgia đi điều tra một vòng các công sự đang nằm trong tầm kiểm soát của ông ta. Ngoài tìm hiểu về các pháo đài, ông còn tìm cách làm cạn các đầm lầy, và trong cuộc du hành tự do giữa hai thế giới kỹ thuật ứng dụng và tò mò khoa học thuần túy, ông còn nghiên cứu thêm cả vận động của sóng và thủy triều.

Từ đây, ông tiến về phía đông qua dãy núi Apennine, đến tận phía bên kia bán đảo Italy, thu thập các dữ liệu địa hình phục vụ cho việc vẽ bản đồ, và quan sát cảnh vật cũng những cây cầu mà sau này sẽ được ghi lại trong bức Mona Lisa. Cuối cùng, giữa mùa hè năm 1502, ông tới Urbino trình diện Borgia, sau gần ba năm kể từ lần gặp gỡ đầu tiên của họ ở Milan.

Leonardo phác thảo thiết kế cầu thang cho cung điện của Urbino cùng với một chuồng chim bồ câu, ông còn vẽ một loạt ba bức hình bằng phấn màu đỏ một nhân vật có lẽ chính là Borgia. Các nét gạch của người thuận tay trái trong bức vẽ làm nổi bật các mảng tối dưới mắt của nhân vật; trông

ông ta có vẻ trầm ngâm và thờ ơ, những lọn xoăn trên bộ râu quai nón che phủ gương mặt đã trở nên dạn dày theo tuổi tác và có lẽ là còn nhiều vết rỗ lớn do bệnh giang mai. Ông ta đã không còn giống "người đàn ông đẹp nhất ở Ý" như từng được mệnh danh nữa.[5]

[5] Strathern, The Artist, the Philosopher, and the Warrior, 112.

Có lẽ trông Borgia trầm ngâm là bởi ngay lúc ấy ông ta đang lo ngại rằng vua Pháp Louis XII đang lập lờ không tỏ rõ sự ủng hộ với mình đồng thời đang hứa hẹn sẽ bảo vệ người Florence. Vây quanh triều đình Pháp và cả Vatican khi ấy là không ít những kẻ từng bị nhiều thành viên khác nhau của gia tộc Borgia phản bội hay ly khai, và giờ đây họ đang âm mưu báo thù. Chừng một tuần sau khi tới Urbino, Leonardo để lại dòng chữ trong sổ tay, "Valentino đâu rồi?"[6] Ông đã dùng biệt hiệu của Borgia, khi ấy vừa được vua Pháp phong cho là Công tước Valentinois. Hóa ra, Borgia đã hóa trang thành một Hiệp sĩ Cứu tế* và lẻn đi cùng ba vệ binh tin cẩn, phi ngựa như vũ bão về phía bắc hòng lấy lại sự ủng hộ của Louis, mà quả là ông ta đã làm được điều đó.

[6] Một cách kỳ lạ, trêu ngươi mà có lẽ cũng nói lên rất nhiều điều, Cesare Borgia không được nhắc đến thêm một lần nào nữa trong sổ tay của Leonardo.

* Knight Hospitaller: một đội quân gồm các giáo sĩ được thành lập ở Jerusalem vào năm 1080 nhằm chăm sóc những người hành hương nghèo và bệnh tật đến Đất Thánh (Jerusalem).



Phác thảo của Leonardo, có thể là Cesare Borgia

Borgia vẫn chưa quên Leonardo. Khi tới Pavia nơi Louis đang thiết triều, ông viết một lá thư trang trọng để Leonardo mang theo làm “hộ chiếu” trên đường đi, trao cho ông các đặc quyền đặc lợi và được phép đi lại tự do. Lá thư đề ngày 18 tháng Tám năm 1502 với nội dung như sau:

Hỡi tất cả các trưởng, phó thống lĩnh, các trưởng, phó quan, binh sĩ và thần dân, những người được thấy lá thư này: Các người sau đây được chỉ thị và yêu cầu, thay mặt người bạn thân thiết đáng kính và yêu mến nhất của ta, kiến trúc sư và kỹ sư trưởng Leonardo da Vinci, người cầm theo các tài liệu này và cũng nhận yêu cầu của ta để điều tra toàn bộ các tiền đồn và pháo đài bảo vệ trong lãnh địa của ta, để ông ấy có thể tùy theo nhu cầu mà củng cố chúng, ông ấy sẽ được quyền tự do qua lại và được miễn mọi thứ thuế công, cho bản thân và cả các gia nhân, sẽ được chào đón thân tình, và có thể sử dụng mọi biện pháp và xem xét bất cứ thứ gì mà ông ấy mong muốn. Vì mục đích này, hãy cung cấp cho ông ấy số nhân lực mà ông yêu cầu, và dâng lên ông mọi sự giúp đỡ, hỗ trợ và ưu tiên cần thiết, bởi ý định của ta là mỗi kỹ sư trong lãnh địa của ta đều phải hỏi ý kiến và làm theo lời khuyên của ông. Và đừng để ai làm điều ngược lại nếu mong rằng ta sẽ không phật ý?[7]

[7] Bramly, 324.

Tấm hộ chiếu của Borgia mô tả Leonardo giống như những gì chính ông đã nói về bản thân trong bức thư xin việc gửi cho Công tước Milan hai mươi năm về trước: trong vai trò một kỹ sư quân sự và một nhà phát minh chứ không phải một họa sĩ. Ông đã được chiến binh vĩ đại nhất thời đại ấy tiếp nhận nồng nhiệt, dùng những từ ngữ tốt đẹp và thân thiết nhất để mô tả. Lúc này, nhân vật từng được ghi lại là không còn buồn ngó ngàng đến cọ vẽ của chúng ta, sẽ đóng vai trò một con người của chiến trận.

Borgia rời Pavia để trở lại với quân đội của mình vào tháng Chín, và Leonardo đã cùng ông ta hành quân về phía đông để chiếm Fossombrone, bằng cả thủ đoạn, sự bội phản và đòn tấn công bất ngờ. Sự kiện đó đã dạy cho Leonardo một bài học về cách thiết kế nội thất các lâu đài và pháo đài: “Hãy chắc chắn rằng đường hầm thoát hiểm không dẫn tới pháo đài nội, đề phòng nó bị trấn giữ bởi những kẻ phản bội.”[8] Ông cũng khuyên các bức tường của pháo đài phải được làm cong đi để làm giảm tác động của đạn đại bác. “Va chạm theo góc càng xiên thì lực tác động vào càng yếu,”

ông viết.[9] Sau đó, ông cùng quân đội của Borgia hành quân tới bờ biển Adriatic.

[8] Codex Atl., 121v/43v-b; Kemp Marvellous, 225; Strathern, Ihe Artist, the Philosopher, and the Warrior, 138.

[9] Strathern, The Artist, the Philosopher, and the Warrior, 138; Codex Atl., 43v, 48r.

Ở thành Rimini, ông mê mẩn trước “sự hài hòa của những thác nước.”[10] Một vài ngày sau đó, tại cảng Cesenatico, ông vẽ một hình ảnh phác họa thành phố cảng và lên kế hoạch bảo vệ các con đê “để chúng ít bị ảnh hưởng bởi hỏa lực đại bác.” Ông cũng chỉ dẫn rằng, lòng cảng nên được nạo vét để nó luôn thông với biển. Luôn say sưa với những dự án tham vọng để điều khiển dòng nước, ông tìm cách để con kênh dẫn vào cảng có thể đi sâu vào đất liền thêm mười dặm nữa, nối với Cesena.[11]

[10] Paris Ms. L, 78a; Notebooks/J. p. Richter, 1048.

[11] Paris Ms. L, 66b; Notebooks/J. p. Richter, 1044, 1047; Codex Atl, 3, 4.

Trong khi ở Cesena, nơi giờ đây Borgia đã lấy làm thủ phủ của các miền đất mà ông ta chinh phục được ở Romagna, Leonardo đã vẽ một pháo đài. Nhưng đến lúc đó thì tâm trí ông đã lại rời xa khỏi các vấn đề quân sự. Ông phác thảo hình cửa sổ của một ngôi nhà với một ô kính hình một phần tư vòng tròn ở trên đỉnh, cho thấy niềm say mê chưa bao giờ dứt với các hình hình học cong và thẳng, ngoài ra ông còn vẽ một cái móc câu với hai chùm nho. “Đây là cách họ thu hoạch nho ở Cesena,” ông giải thích.[12]

[12] Paris Ms. L, 47a, 77a; Notebooks/J. p. Richter, 1043, 1047.

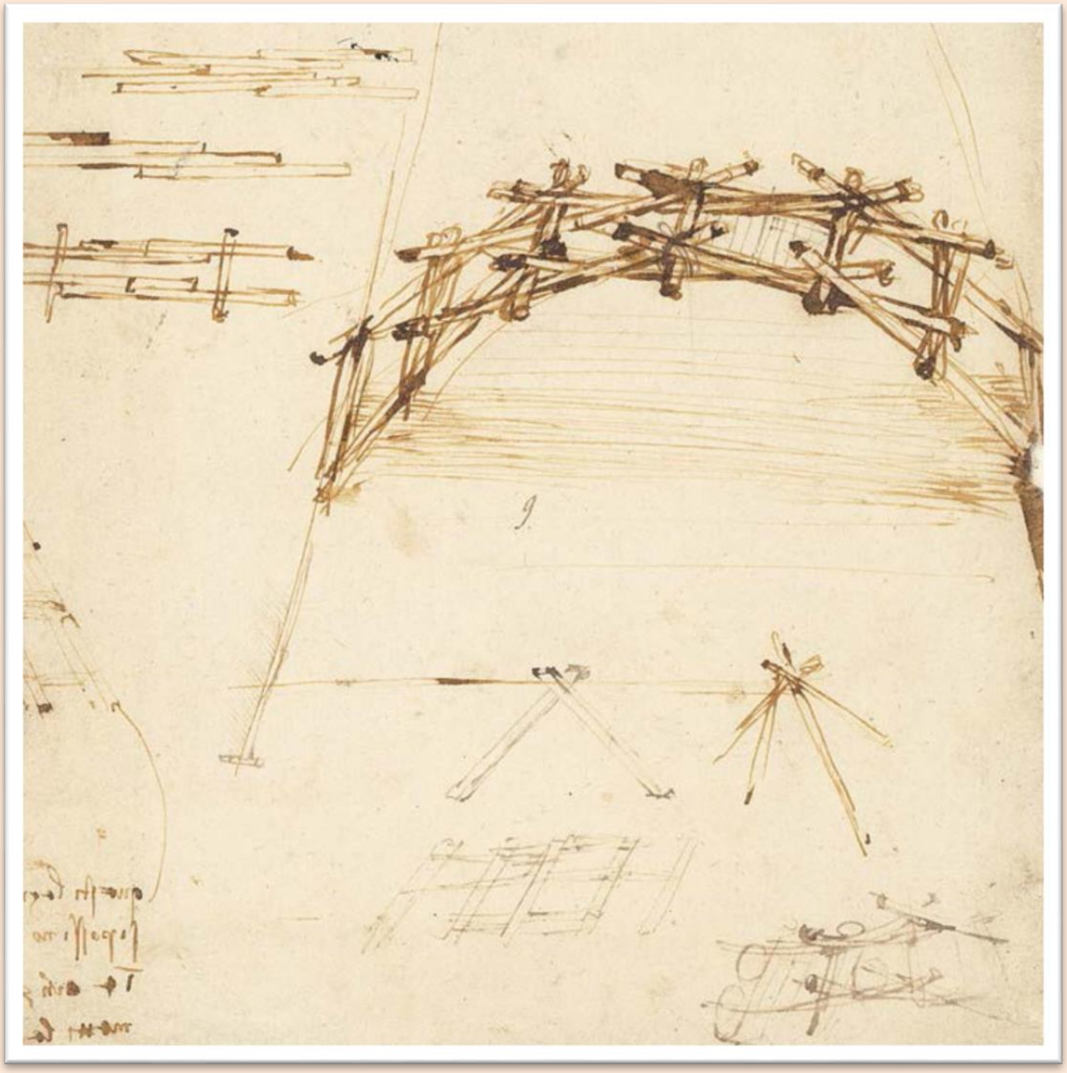
Ông cũng kết hợp con mắt tinh nhạy của một họa sĩ với con mắt sắc bén của một kỹ sư để ghi lại cách những người phu tự đào hệ thống các rãnh hào bên trong một kim tự tháp. Ông không mấy ấn tượng với trình độ kỹ thuật của người dân Cesena, có lúc ông còn vẽ lại một cái xe đẩy hàng cùng một mô tả về nó, “Ở Romagna, đứng đầu bảng về những thứ ngu xuẩn nhất, người ta dùng các loại xe bốn bánh có hai bánh đằng trước rất nhỏ còn hai bánh đằng sau lại cao, chẳng thuận lợi cho việc di chuyển chút nào, bởi sức nặng sẽ tập trung ở hai bánh trước nhiều hơn là hai bánh sau.”[13] Các ý tưởng để chế tạo các loại xe kéo tốt hơn là một chủ đề trong các dự thảo lý thuyết cơ khí của Leonardo.

[13] Paris Ms. L, 72r; Notebooks/J. p. Richter, 1046.

Nhà toán học Luca Pacioli sau này có kể lại một câu chuyện về Leonardo khi lâm trận như sau: "Một ngày nọ, Cesare Borgia... thấy mình và quân lính tới bên một con sông rộng đến 24 sải mà không thể tìm ra một cây cầu hay bất cứ thứ vật liệu gì để làm cầu trừ một đống gỗ đã bị cắt thành thanh dài 16 sải," Pacioli viết, có lẽ là dựa trên những gì nghe được từ Leonardo. "Từ số gỗ đó, chẳng cần dùng đến sắt hay dây thừng hay bất cứ vật liệu nào khác, ngài kỹ sư đáng kính của chúng ta đã làm ra một cây cầu đủ sức để cho đoàn quân đi qua sông."[14] Một bản phác thảo minh họa chiếc cầu tự chịu lực đó nằm trong sổ tay của Leonardo, với một phiên bản mờ hơn có bảy cọc ngắn và mười cọc dài hơn, mỗi cái được khứa các khấc để đến hiện trường sẽ được ráp lại.[15]

[14] Nicholl, 348.

[15] Codex Atl., 22a/69r; xem thêm cả 71V.



Cầu tự chịu lực

Khi mùa thu năm 1502 đến gần, Borgia chuyển triều đình của mình tới thành Imola được phòng vệ cẩn mật, cách Cesena ba mươi dặm về phía đất liền trên con đường tới Bologna. Leonardo vẽ lại cấu trúc của pháo đài này, lưu ý rằng con hào ở xung quanh thành sâu khoảng 12 mét còn tường thành dày khoảng 4,5 mét. Phía trước lối vào duy nhất xuyên qua các bức tường bao quanh thành là một con kênh bị chia cắt bởi hai hòn đảo nhân tạo; bất cứ kẻ nào cố chiếm thành đều phải đi qua hai cây cầu và chạm trán với một hàng rào phòng ngự. Kế hoạch của Borgia là biến nơi này thành đầu não quân sự cố định sau khi để Leonardo củng cố cho nó vững chắc thêm.[16]

[16] Klein, Leonardo's Legacy, 91; Nicholl, 349; Codex Atl., 133r/48r-b; Paris Ms. L, 29r.

Được Florence cử tới với vai trò một phái viên mật và một người đưa tin, Machiavelli tới Imola vào ngày 7 tháng Mười. Trong những trao đổi thư từ hằng ngày cho Florence mà ông biết chắc là sẽ bị nội gián của Borgia đọc trộm, Machiavelli rõ ràng là chỉ mô tả Leonardo như một "người biết được rất nhiều bí mật của Cesare" và là một "người bạn" có trí tuệ "đáng lưu tâm."[17]

[17] Strathern, The Artist, the Philosopher, and the Warrior, 163.

Hãy hình dung cảnh tượng này. Trong suốt ba tháng mùa đông năm 1502 và 1503, như trong một bộ phim dã sử giả tưởng, ba nhân vật kiệt xuất nhất của thời đại Phục hưng – một đứa con trai tàn bạo và khát thèm quyền lực của Giáo hoàng, một viên chức ngoại giao kiêm tác gia lạnh lùng ranh mãnh, cùng một họa sĩ xuất chúng chỉ mong mỏi được làm một kỹ sư – tất cả hội ngộ bên trong những bức tường thành của một thị trấn nhỏ được phòng bị kỹ càng có lẽ chỉ rộng khoảng năm dãy nhà và dài bằng tám dãy nhà cộng lại.

Trong khi đang ở Imola cùng với Machiavelli và Borgia, Leonardo đã làm nên đóng góp được xem là lớn nhất của ông cho nghệ thuật và khoa học chiến tranh. Đó là một bản đồ thành Imola, nhưng nó không phải là một tấm bản đồ bình thường.[18] Đó là một tạo tác tuyệt đẹp, kết hợp phong cách sáng tạo với những ứng dụng quân sự thực tế. Nó kết hợp hoàn hảo nghệ thuật và khoa học, giai điệu không thể nào lầm lẫn của Leonardo.

[18] Windsor, RCIN 912284.



Bản đồ thành Imola của Leonardo

Vẽ bằng mực với các lớp phủ màu bên ngoài và phấn đen, bản đồ Imola là một bước nhảy đột phá về kỹ thuật vẽ bản đồ. Con kênh xung quanh thành phủ một màu xanh tinh tế, các bức tường màu bạc còn mái của các ngôi nhà thì có màu đỏ gạch. Hình vẽ cho phép người xem nhìn thẳng từ trên xuống, không giống với hầu hết các bản đồ thời kỳ đó. Ở bên lề, ông xác định khoảng cách tới các thị trấn gần đó, những thông tin hữu dụng cho các chiến dịch quân sự nhưng được viết bằng lối viết chữ gương rất đẹp, cho thấy phiên bản còn sót lại là bản mà ông vẽ cho chính mình chứ không phải cho Borgia.

Leonardo thường sử dụng một la bàn nam châm, trong đó đường đánh dấu tám hướng chính (bắc, tây bắc, tây, tây nam...) hiện lên rất sắc nét. Trên một bản vẽ sơ lược, ông đánh dấu vị trí và kích thước từng căn nhà. Bản đồ có dấu vết của việc gập giở rất nhiều lần, cho thấy ông đã cho nó vào túi và lấy ra sau mỗi lần cùng trợ lý đo đạc xong một khoảng cách.

Cùng khoảng thời gian này, ông đã hoàn thiện một đồng hồ đo quãng đường mà ông sáng chế để đo những hành trình dài.[19]

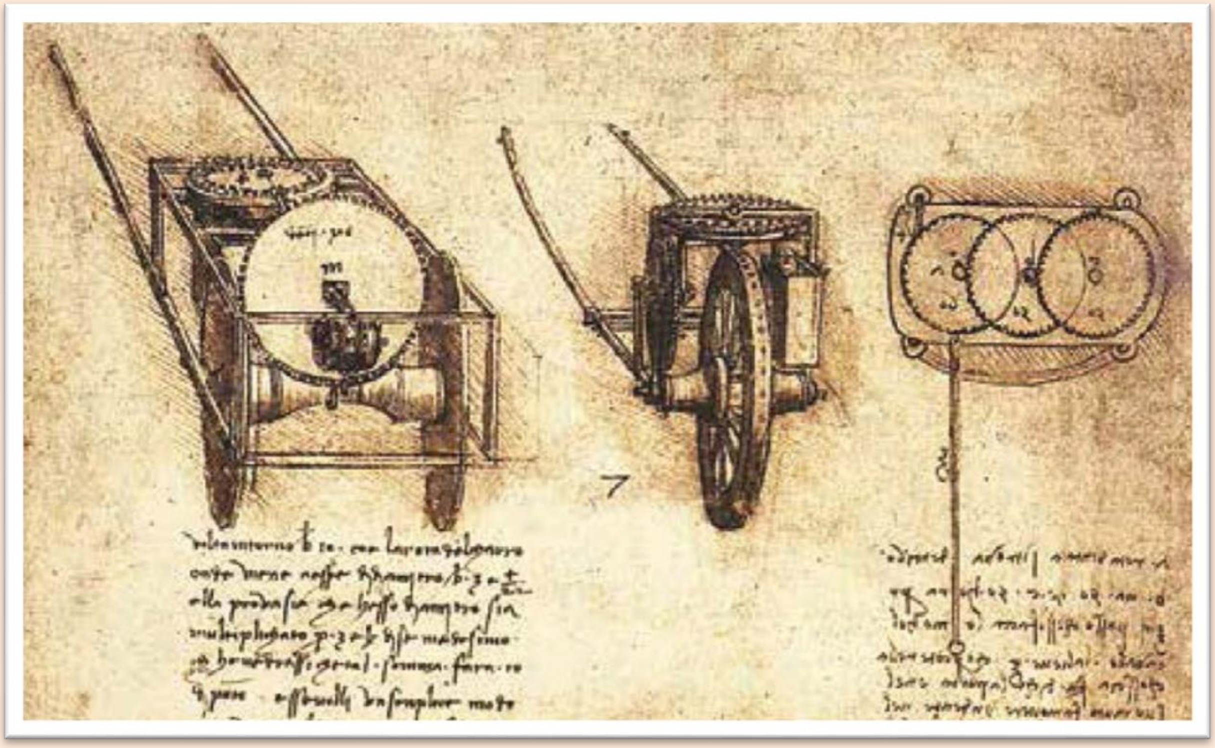
[19] Codex Atl., f. 1. r.

Trên một cái xe kéo, ông lắp một bánh răng đặt thẳng đứng, trông giống như bánh trước của một cái xe đẩy tay, bánh răng này giao với một bánh răng khác nằm ngang ở phía trên. Mỗi lần chiếc bánh răng đặt dọc quay hết một vòng, nó sẽ dịch chuyển một khấc trên cái bánh răng nằm ngang và làm bắn một hòn sỏi vào trong một thùng chứa. Trên bản vẽ thiết bị, Leonardo lưu ý rằng, nó “khiến tai ta nghe thấy âm thanh của một viên sỏi nhỏ rơi vào một cái chậu.”[20]

[20] Codex Ad., 1.1 r; Laurenza, 231 ; Schofield, “Notes on Leonardo and Vitruvius,” 129; Klein, Leonardo’s Legacy, 91; Keele Elements, 134.

Bản đồ Imola và các bản đồ khác do Leonardo vẽ thời kỳ đó đã có tác dụng rất lớn đối với Borgia, khi chiến thuật làm nên chiến thắng của ông ta luôn là những cuộc tấn công bất ngờ, và theo như từ ngữ của Machiavelli, là khả năng “yên vị trong nhà người khác trước khi bị bất kỳ ai phát hiện.” Trong vai trò một họa sĩ kiêm kỹ sư, Leonardo đã sáng chế ra một vũ khí quân sự mới: những tấm bản đồ chính xác, chi tiết và dễ đọc. Sau này, các tấm bản đồ dễ đọc sẽ trở thành một yếu tố then chốt trong chiến tranh. Ví

dụ, Cục Tình báo Địa-Không gian Quốc gia Hoa Kỳ (mà ban đầu được gọi là Cục Bản đồ Quốc phòng) có tới 14.500 nhân viên cùng ngân sách hằng năm trên 5 tỷ đô la vào năm 2017. Được chiếu trên các bức tường tại trụ sở của cơ quan này là các bản đồ kết hợp giữa độ chính xác và tính thẩm mỹ cao, một vài tấm rất giống với tấm bản đồ Imola của Leonardo.



Đồng hồ đo quãng đường

Theo nghĩa rộng hơn, những tấm bản đồ là một ví dụ khác về những phát minh vĩ đại dù không được đánh giá đúng mức của Leonardo: sáng tạo ra những phương thức thể hiện thông tin bằng hình ảnh mới. Trong các minh họa của ông cho cuốn sách của Pacioli về hình học, Leonardo đã thể hiện được mô hình của rất nhiều khối đa diện khác nhau, được tạo bóng hoàn hảo để nổi khối ba chiều trên mặt phẳng. Trong các đoạn ghi chép trên sổ tay về kỹ thuật và cơ khí, ông vẽ các loại máy móc một cách chính xác và tinh tế, bổ sung các hình vẽ mặt trong của rất nhiều bộ phận. Ông là một trong những người đầu tiên tách rời một thiết bị phức tạp và vẽ các hình riêng rẽ cho từng bộ phận. Cũng tương tự như vậy, trong các hình vẽ giải phẫu, ông vẽ các cơ, dây thần kinh, xương, các bộ phận và mạch máu từ rất nhiều góc độ khác nhau, và chính ông đã khởi xướng phương pháp vẽ

chúng thành nhiều lớp, giống như các hình vẽ trong suốt thể hiện nhiều lớp trên cơ thể người trong các cuốn bách khoa toàn thư nhiều thế kỷ về sau.

RỜI BỎ BORGIA

Tháng Mười hai năm 1502, Cesare Borgia lại phạm một tội ác dã man khác. Ông ta lệnh cho phó tướng của mình là Ramiro de Lorca vây hãm Cesena và các vùng đất xung quanh, khủng bố bằng giết chóc và những tội ác kinh hoàng nhất khiến cho dân chúng phải khiếp đảm. Nhưng khi Ramiro đã gieo rắc sợ hãi lan tràn ở khắp mọi nơi thì Borgia lại nhận ra rằng, sẽ rất hữu ích nếu lấy ông ta làm vật hiến sinh. Một ngày sau lễ Giáng Sinh, Borgia cho giải Ramiro tới quảng trường trung tâm Cesena rồi phanh thây ra làm đôi. Hai phần của cái xác bị trưng ra ngay tại đó. "Cesare Borgia quyết định rằng thứ quyền lực quá bạo liệt đó không còn cần thiết nữa," sau này Machiavelli giải thích trong cuốn Quân vương. "Để gột rửa đầu óc dân chúng và lôi kéo họ về phía mình, Cesare quyết tâm cho họ thấy rằng những tội ác của Ramiro là do chính ông ta gây ra chứ không phải Cesare. Một buổi sáng, xác của Ramiro được tìm thấy trên Quảng trường Cesena, bị cắt làm hai mảnh cùng với súc gỗ và con dao dính máu bên cạnh. Cảnh tượng khiếp đảm này đã khiến người dân Romagna vừa hả dạ vừa sững sờ kinh hãi." Sự lạnh lùng trong hành động tội ác của Borgia đã gây ấn tượng mạnh với Machiavelli, ông gọi nó là "một ví dụ xứng đáng được [những vị quân vương khác] nghiên cứu kỹ càng và học tập theo."[21]

[21] Machiavelli, The Prince, ch. 7.

Sau đó Borgia hành quân tới thị trấn bờ biển Senigallia, nơi các lãnh đạo địa phương đang nổi dậy chống lại sự chiếm đóng của ông ta. Ông ta đề nghị tổ chức một cuộc họp để đàm phán hòa giải, và hứa rằng họ sẽ giữ được địa vị nếu thề sẽ trung thành với ông. Họ đồng ý. Nhưng khi tới nơi, Borgia lại cho người bao vây và hãm hại tất cả bọn họ, sau đó ra lệnh cướp phá cả thành phố. Đến mức này thì ngay cả nhân vật máu lạnh đầy toan tính như Machiavelli cũng phải thấy ghê tởm. "Cả thành vẫn bị cướp phá dù giờ đã là hai mươi ba giờ khuya," ông viết vội vàng trong một lá thư. "Tôi bồn chồn không yên."

Một trong những người bị Borgia hãm hại là một người bạn của Leonardo, Vitellozzo Vitelli, người từng cho ông mượn cuốn sách của Archimedes. Leonardo lại tiếp tục lên đường cùng đội quân của Borgia để chiếm thành Siena một vài tuần sau đó, nhưng những ghi chép trong sổ tay cho thấy, ông đang cố gạt đi những nỗi kinh hoàng do Borgia gây ra bằng cách tập trung vào những thứ khác. Tại Siena, ông vẽ phác một cái chuông nhà thờ có đường kính khoảng 6 mét, sau đó mô tả "cách thức chuyển động cùng vị trí gắn quả lắc."[22]

[22] Paris Ms. L, 33v; Notebooks/J. p. Richter, 1039; Notebooks/ Irma Richter, 320.

Vài ngày sau, ngay sau khi Machiavelli được gọi trở về Florence, Leonardo cũng rời bỏ Borgia. Đến tháng Ba năm 1503, ông đã trở lại yên vị ở Florence, ông rút tiền từ tài khoản ngân hàng ở Bệnh viện Santa Maria Nuova.

Leonardo từng viết, "Hãy cứu rỗi tôi khỏi đao gươm và chiến trận, cơn cuồng loạn thú tính nhất." Vậy mà trong vòng tám tháng, chính ông đã phục vụ Borgia và đồng hành cùng quân đội của ông ta. Tại sao một người hết mực lên án giết chóc và nhân từ tới mức trở thành một người ăn chay lại có thể làm việc cho kẻ giết người tàn bạo nhất thời đại? Lựa chọn này phản ánh một phần tinh thần thực dụng của Leonardo, ở một nơi mà cả nhà Medici, nhà Sforza lẫn nhà Borgia cùng tranh giành quyền lực, ông biết thời điểm nào thì thích hợp với sự bảo trợ của ai và khi nào cần cất bước ra đi. Nhưng còn hơn thế nữa. Ngay cả khi đã rời xa khỏi những diễn biến nóng hổi đương thời, dường như ông vẫn bị hấp dẫn bởi quyền lực.

Phải cần đến một nhà phân tích kiểu Freud mới có thể giải thích được khao khát gắn bó với những người đàn ông quyền lực của Leonardo, và một lần nữa chính Freud lại thử làm công việc đó. Ông cho rằng, Leonardo bị họ hấp dẫn như những thế thân của những người cha thường hay vắng mặt trong tuổi thơ của ông. Một giải thích đơn giản hơn là Leonardo, giờ đây đã sang tuổi năm mươi nhưng trong suốt gần hai thập kỷ vẫn luôn mong mỏi được làm một kỹ sư quân sự. Như người đại diện của Isabella d'Este từng mô tả lại, ông đã chán vẽ tranh. Borgia khi ấy thì chỉ vừa bước sang tuổi hai mươi sáu. Đó là người đàn ông vừa dũng mãnh vừa thanh lịch. "Vị chủ nhân này thực sự vĩ đại và kiệt xuất, và trong chiến trận, không có chiến thắng nào là quá lớn đối với ông," Machiavelli viết về ấn tượng của

mình khi gặp Borgia.[23] Thờ ơ trước những biến động chính trị ở Ý nhưng lại bị hấp dẫn bởi kỹ thuật quân sự và các thủ lĩnh quyền lực, Leonardo đã có cơ hội sống hết mình với những tưởng tượng về kỹ thuật quân sự, cho đến khi ông nhận ra chúng có thể biến thành những cơn ác mộng.

[23] Strathern, The Artist, the Philosopher, and the Warrior, 105.



Cesare Borgia

CHƯƠNG 24

KỸ SƯ THỦY LỰC

NẮN DÒNG SÔNG ARNO

Trong lá thư xin việc gửi cho Ludovico Sforza, Leonardo từng đề cập đến tài "dẫn nước từ nơi này đến nơi khác" của mình. Nhẹ nhàng nhất thì ta cũng phải coi đó là một sự phóng đại. Khi lần đầu tới Milan vào năm 1482, Leonardo chưa từng nghiên cứu về thủy lực. Nhưng cũng giống như rất nhiều cảm hứng hoang đường khác, ông đã biến điều tưởng tượng đó thành sự thực. Trong suốt những năm tháng ở Milan, ông đã nghiên cứu kỹ lưỡng hệ thống kênh đào của thành phố, ông ghi chép trong các cuốn sổ tay cơ chế vận hành chi tiết của các hệ thống cửa cống cùng nhiều thành tựu khác của con người trong kỹ thuật thủy lợi. Đặc biệt, ông bị hấp dẫn bởi hệ thống kênh đào nhân tạo của Milan, trong đó có kênh đào Naviglio Grande, khởi công vào thế kỷ XII, và kênh đào Naviglio Martesana, đang được xây dựng trong thời gian ông sống tại đây.[1]

[1] Claudio Giorgione, "Leonardo da Vinci and Waterways in Lombardy," bài giảng tại UCLA, 20 tháng Năm, 2016.

Hệ thống thủy lợi của Milan đã tồn tại từ hàng thế kỷ, trước cả khi người La Mã xây dựng các đường dẫn nước nổi tiếng của họ ở Po Valley vào khoảng năm 200 TCN. Mỗi mùa xuân, dòng nước tạo thành do tuyết tan từ dãy Alps được điều tiết chặt chẽ theo quy tắc mà các bộ tộc cổ xưa đã đặt ra để làm thành những con lũ được trị thủy, tưới tắm cho các cánh đồng hoa màu. Hệ thống tưới tiêu được xây dựng, và các kênh đào được dựng nên để vừa điều chuyển nước vừa tạo điều kiện thuận lợi cho việc chuyên chở hàng hóa bằng thuyền. Đến khi Leonardo chuyển tới sống ở Milan, hệ thống các kênh đào lớn của nó đã tồn tại được ba thế kỷ, còn các vị công tước thì thu được rất nhiều tiền từ việc phân phối nước. Chính Leonardo có lúc cũng được trả công bằng nước được phân phối, và đề án thiết kế thành phố lý tưởng gần Milan của ông thì dựa trên việc sử dụng hệ thống kênh đào và các tuyến đường thủy nhân tạo.[2]

[2] Carlo Zammattio, Leonardo the Scientist (London, 1961), 10.

Ở Florence, ngược lại, không có công trình thủy lợi lớn nào kể từ thời cổ đại. Thành phố chỉ có rất ít các hệ thống kênh đào, công trình thoát nước, tưới tiêu hay nắn dòng các con sông. Với hiểu biết có được từ Milan cùng niềm say mê với dòng chảy của nước, Leonardo đã lên kế hoạch thay đổi hiện trạng này. Trong sổ tay của mình, ông bắt đầu vẽ ra rất nhiều thứ mà Florence có thể làm theo Milan.

Trong hầu như toàn bộ thế kỷ XV, Florence vẫn kiểm soát thành phố Pisa, cách nó năm mươi dặm về phía hạ lưu sông Arno, hướng ra bờ biển Địa Trung Hải. Đây là vấn đề sống còn với Florence khi mà nó không còn con đường nào khác nối ra biển. Nhưng năm 1494, Pisa đã tìm cách thoát khỏi ảnh hưởng của Florence để trở thành một nền cộng hòa độc lập. Quân đội chẳng lấy gì làm hùng mạnh của Florence đã không thể phá nổi những bức tường thành Pisa, và nó cũng không thể vây hãm Pisa thành công bởi sông Arno đã giúp Pisa nhận các nguồn tiếp tế từ phía biển.

Ngay trước khi bị Pisa quay lưng lại, còn có một sự kiện lớn nữa khiến cho Florence càng mong mỏi kiểm soát cho bằng được một lối thông ra biển. Tháng Ba năm 1493, Christopher Columbus trở về an toàn sau hành trình thám hiểm vượt Đại Tây Dương đầu tiên, thông tin về những phát hiện của ông nhanh chóng lan ra khắp châu Âu. Nối tiếp sau đó là một cơn vũ bão những phát hiện đáng kinh ngạc khác. Amerigo Vespucci, có anh họ là Agostino làm việc cùng với Machiavelli ở Hội đồng Ngoại giao Florence, đã giúp chu cấp cho chuyến thám hiểm thứ ba của Columbus vào năm 1498, và năm sau đó thì Columbus bắt đầu chuyến du hành vượt Đại Tây Dương của riêng mình, cập bến ở nơi mà ngày nay là Brazil. Không cho rằng mình đang tìm đường tới Ấn Độ như Columbus, Vespucci đã báo cáo chính xác cho các nhà bảo trợ người Florence của mình rằng ông đã "tới một miền đất mới mà vì rất nhiều lý do... chúng tôi xem nó là một lục địa [khác]." Phỏng đoán chính xác đó đã khiến miền đất mới này được đặt theo tên ông, **America**. Cơn phấn chấn trước tiên báo về một kỷ nguyên khám phá mới khiến mong mỏi chiếm lại Pisa của người Florence càng trở nên cấp bách hơn bao giờ hết.[3]

[3] Masters, Fortune Is a River, 102.

Tháng Bảy năm 1503, vài tháng sau khi rời bỏ Borgia, Leonardo được gửi tới một nơi mà quân đội Florence đang chốt giữ, pháo đài Verruca, một

công sự hình vuông tọa lạc trên đỉnh một vách đá (**verruca** có nghĩa là "cái mụn cóc"), nhìn xuống dòng sông Arno cách Pisa bảy dặm về phía đông.[4]

[4] Nay được gọi là Rocca della Verruca, không nên nhầm lẫn với Lâu đài Castello della Verrucola ở phía bắc Pisa. Xem Carlo Pedretti, "La Verruca," Renaissance Quarterly 25.4 (Winter 1972), 417.



Pháo đài Verruca

"Đích thân Leonardo da Vinci đã tới đây cùng với các bạn đồng hành, chúng tôi đã chỉ cho ông xem mọi thứ, và cho là ông rất thích Verruca," người phụ trách đưa ông ra hiện trường báo cáo lại với chính quyền Florence. "Ông ấy nói rằng đang nghĩ đến chuyện khiến cho [Verruca] trở nên bất khả chiến bại."[5] Một mục trong một cuốn sổ kế toán ở Florence ghi lại vài khoản chi phí trong tháng đó kèm với chú thích: "số tiền đã được chi để cấp các xe sáu ngựa và thanh toán các chi phí cấp dưỡng của Leonardo khi ở trên lãnh thổ Pisa để nắn sông Arno chệch khỏi dòng chảy của nó và đưa nó ra khỏi Pisa."[6]

[5] Pier Francesco Tosinghi gửi Cộng hòa Florence, 21 tháng Sáu, 1503, trong Pedretti, "La Verruca," 418; Masters, Fortune Is a River, 95; Nicholl, 358.

[6] Sổ kế toán của Chính quyền Florence, 26 tháng Bảy, 1503, trong Masters,Fortune Is a River, 96.

Nắn sông Arno chệch khỏi dòng chảy của nó và đưa nó ra khỏi Pisa? Đó quả là một phương pháp táo bạo để chiếm lấy một thành phố mà không công phá tường thành hay sử dụng bất kỳ một loại vũ khí nào. Nếu chuyển được hướng dòng chảy của con sông đi nơi khác, Pisa sẽ bị cắt rời khỏi biển và sẽ mất đi nguồn tiếp tế. Những nhân vật chính ủng hộ ý tưởng này là hai người bạn thông thái đã từng hội ngộ tại Imola mùa đông trước đó, Leonardo da Vinci và Niccolò Machiavelli.

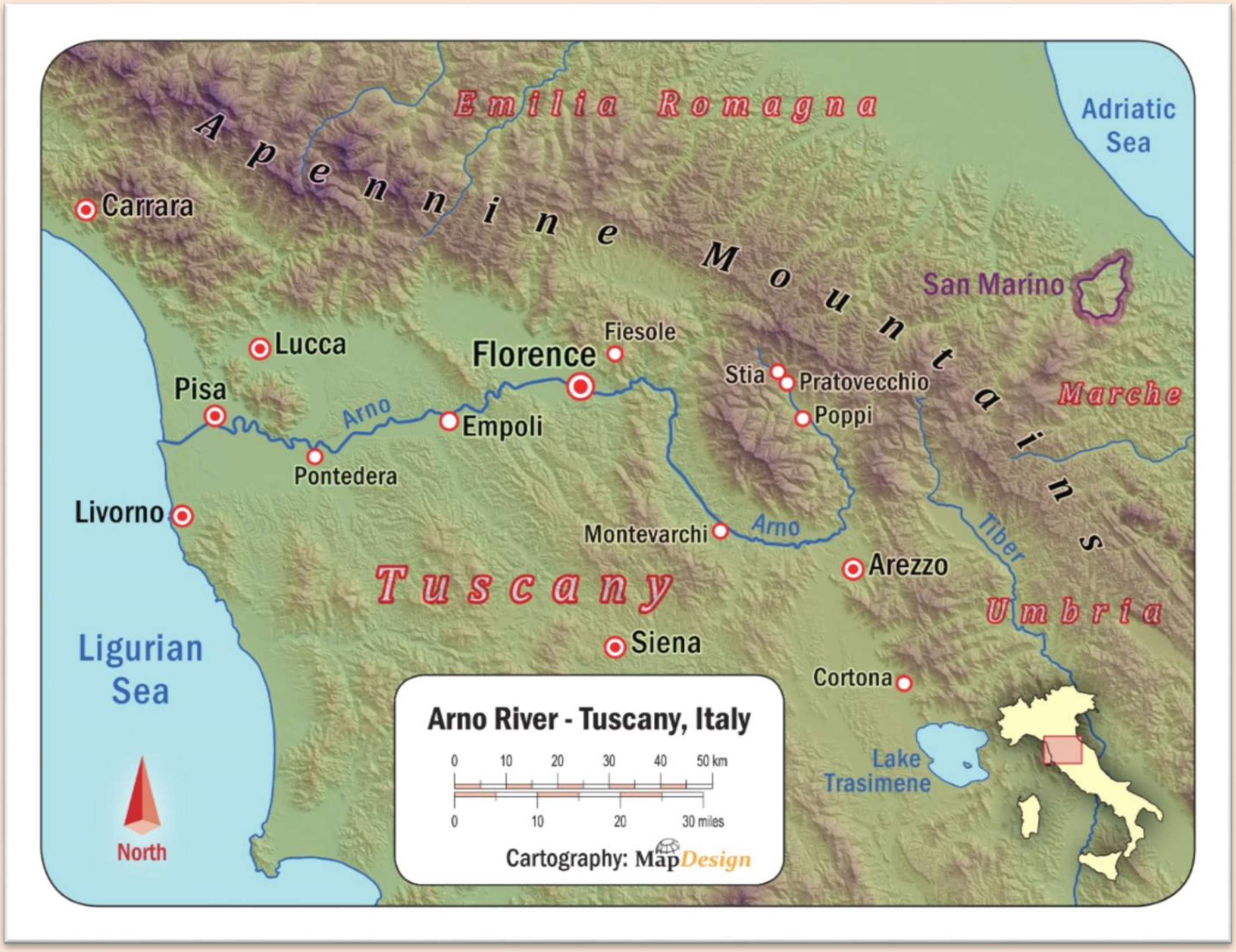
"Cần nắn dòng con sông một cách hiền hòa, không sử dụng các biện pháp mạnh và không dùng bạo lực," Leonardo viết trong sổ tay. Kế hoạch của ông là đào một con mương lớn, sâu khoảng 9,7 mét, ở phía thượng lưu so với Pisa, sau đó dùng các con đập để chuyển nước từ sông vào trong mương. "Để làm việc này, phải xây một cái đập trên sông, rồi một cái nữa xa hơn về phía hạ lưu nhô ra so với cái đập trước đó, tương tự như thế, xây con đập thứ ba, thứ tư, thứ năm nữa, cho đến khi dòng nước đổ vào con mương vừa đào."[7]

[7] Codex Leic., 13a; Notebooks/J. P. Richter, 1008.

Dự án này sẽ đòi hỏi phải vận chuyển cả triệu tấn đất đá, và Leonardo đã tính toán số giờ công cần thiết để hoàn thành khối lượng công việc đó bằng cách lập một nghiên cứu chi tiết về tương quan giữa thao tác với thời gian, một trong những nghiên cứu đầu tiên theo dạng này trong lịch sử. Ông xác định mọi số liệu từ trọng lượng của một một gầu đất (khoảng hơn 11kg) cho đến số lượng gầu đất sẽ chứa đầy một xe kéo (20). Câu trả lời là: sẽ mất khoảng 1,3 triệu giờ công, hay 540 người làm việc trong 100 ngày, để đào con mương giúp nắn dòng sông Arno.

Đầu tiên ông định dùng các xe kéo có lắp bánh để chở đất đi, chỉ ra tại sao xe ba bánh lại hiệu quả hơn so với xe bốn bánh. Nhưng ông nhận ra là sẽ rất khó đẩy các xe kéo lên khỏi thành mương. Vậy là ông đã thiết kế ra một trong những thứ máy móc tài tình nhất trong số các thiết kế cơ khí của mình, gồm hai cánh tay giống như cần cẩu có thể dịch chuyển các dãy gồm hai mươi tư cái gầu. Khi một cái gầu trút đất lên trên thành mương, một người công nhân sẽ bước vào trong cái gầu và theo nó di chuyển xuống dưới để giữ thăng bằng cho chiếc máy. Leonardo cũng thiết kế một hệ thống guồng xoay, tận dụng sức người để dịch chuyển những chiếc cần cẩu.[8]

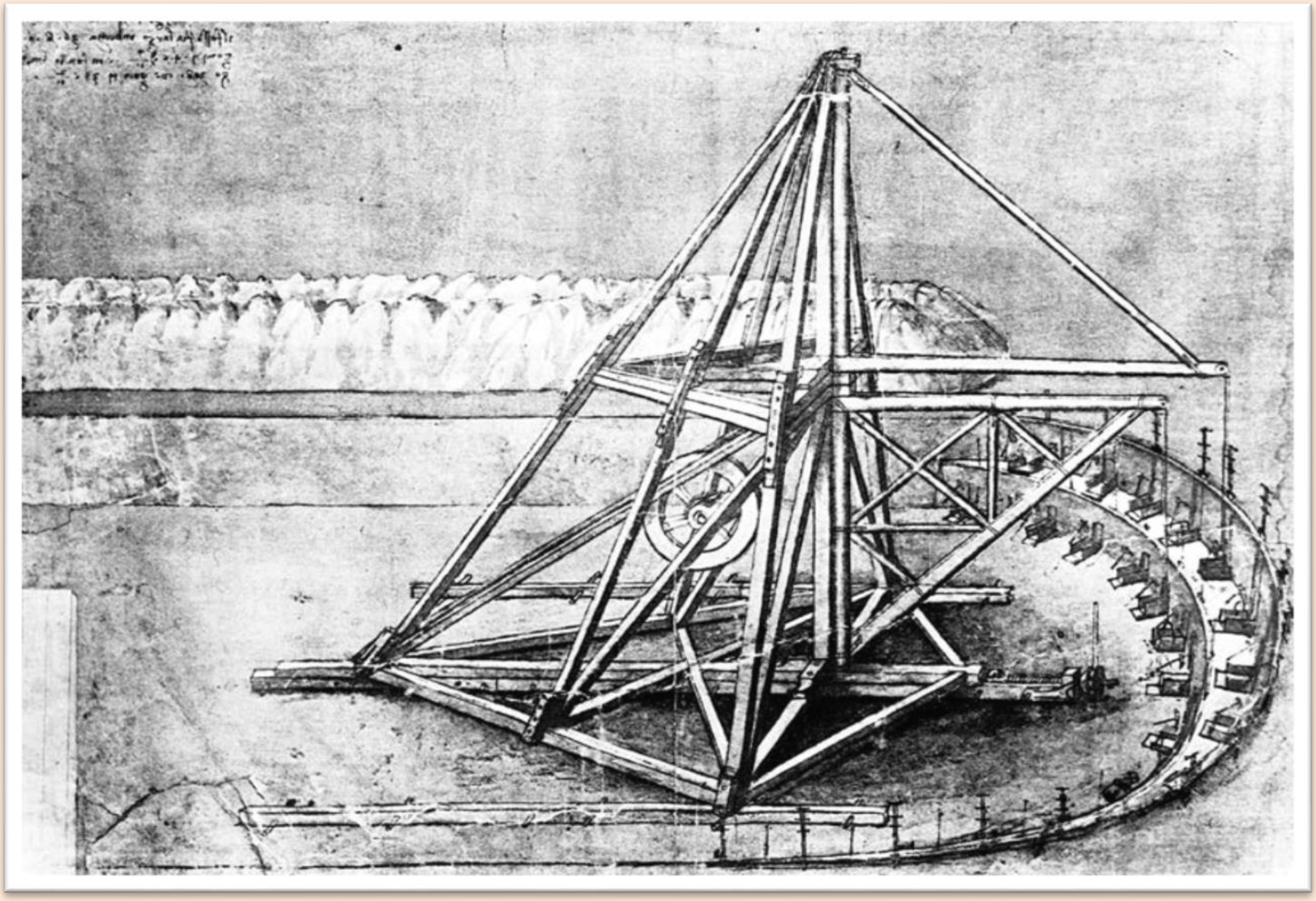
[8] Codex Atl., 4r/1v-b (machine drawing) and 562r/210r-b; Nicholl, 358; Strathern, The Artist, the Philosopher, and the Warrior, 318; Kemp Marvellous, 224; Masters, Fortune Is a River, 123; Codex Madrid, 2:22v.



Bản đồ sông Arno

Khi công việc đào con mương bắt đầu vào tháng Tám năm 1504, nó được giám sát bởi một kỹ sư thủy lợi mới, người này đã chỉnh sửa các kế hoạch của Leonardo và quyết định không lắp đặt chiếc máy vận chuyển đất nữa. Thay vì đào một con mương sâu như Leonardo thiết kế, người kỹ sư mới quyết định đào hai con mương và khiến chúng nông hơn lòng sông Arno, ý tưởng mà Leonardo biết là sẽ không thành công. Trên thực tế, những con mương cuối cùng chỉ sâu có hơn 4 mét thay vì gần 10 mét như Leonardo thiết kế ban đầu. Sau khi tham vấn Leonardo ở Florence, Machiavelli viết một lá thư cảnh báo thẳng thừng tới người kỹ sư: “Chúng tôi sợ rằng lòng của con mương nông hơn lòng sông Arno; chuyện này sẽ có tác động xấu,

và theo ý kiến của chúng tôi thì nó sẽ không đưa dự án tới cái đích mà chúng ta mong đợi."



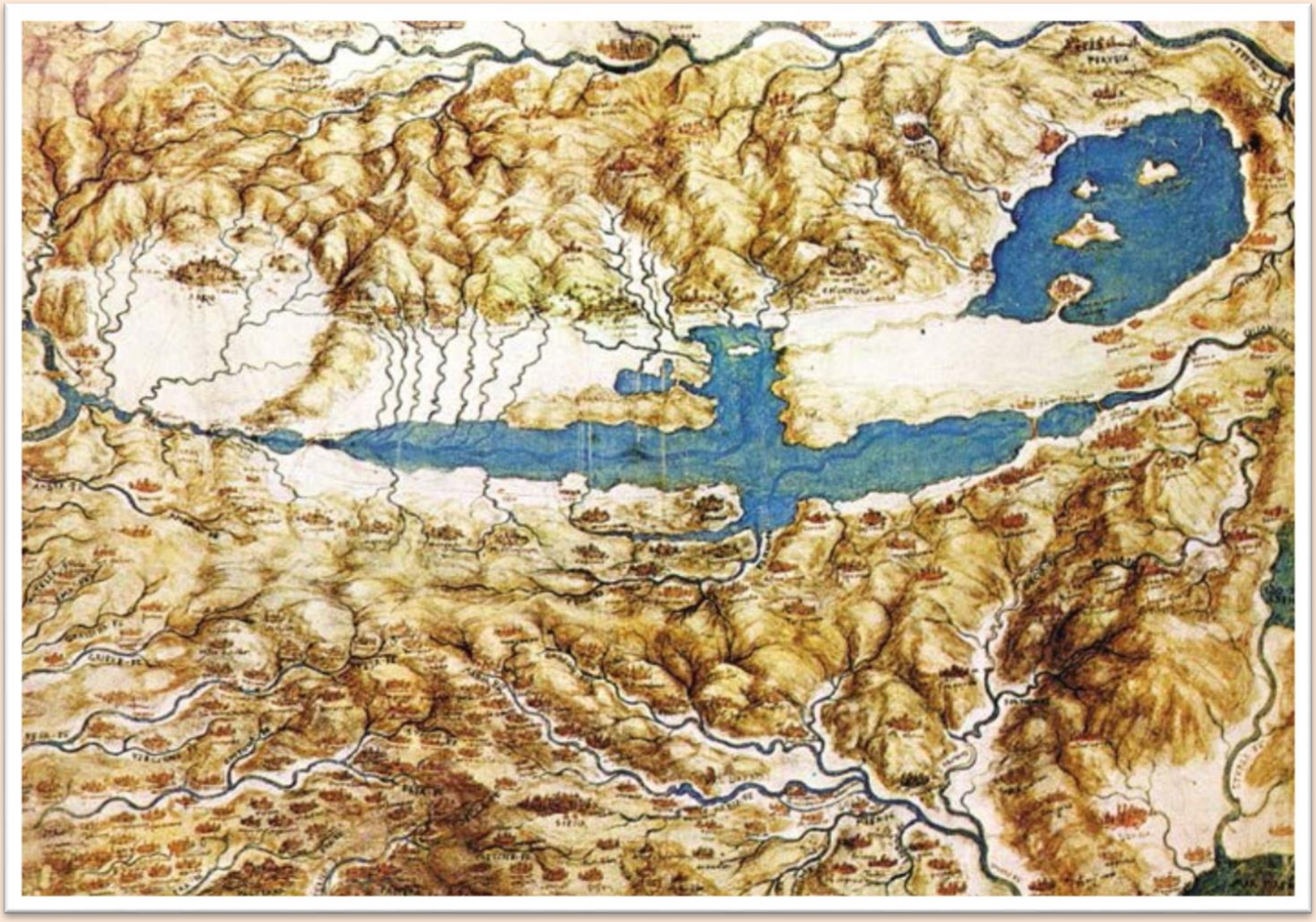
Máy đào kênh

Lời cảnh báo đó đã bị lờ đi, nhưng hóa ra nó lại hoàn toàn chính xác. Khi con mương được mở thông với sông Arno, trợ lý tại hiện trường của Machiavelli báo cáo lại rằng, "nước sông chẳng bao giờ chảy qua những con mương trừ khi có lũ tràn về, và ngay sau khi nước rút, dòng chảy lại trở về như cũ." Một vài tuần sau, vào đầu tháng Mười, một trận bão lớn khiến thành các con mương bị đổ, các nông trang gần đó thì bị ngập úng nhưng vẫn không dịch chuyển được dòng chảy chính của sông Arno. Dự án bị bỏ dở ở đó.[9]

[9] Machiavelli gửi Colombino, 21 tháng Chín, 1504; Strathern, The Artist, the Philosopher, and the Warrior, 320; Nicholl, 359; Masters, Fortune Is a River, 132.

Ngay cả khi thất bại, dự án nắn dòng sông Arno đã khơi dậy niềm hứng thú của Leonardo với những dự án quy mô hơn: tạo ra một tuyến đường thủy cho tàu bè đi lại giữa Florence và biển Địa Trung Hải. Ở đoạn gần Florence, sông Arno thường bị nghẽn bùn, ngoài ra còn có rất nhiều thác ghềnh khiến tàu bè không qua lại được. Giải pháp của Leonardo là đi vòng qua các đoạn đó bằng một con kênh. “Các cửa cống phải được xây ở thung lũng Chiana ở Arezzo, để khi mùa hè tới, dù sông Arno có ít nước thì con kênh vẫn không khô cạn,” ông viết. “Hãy làm con kênh rộng khoảng 20 braccia [12 mét].” Công trình này sẽ giúp vận hành các cối xay và tưới tắm cho các vùng nông nghiệp quanh đó, ông đề xuất, cho nên các thành phố khác có thể cũng sẽ bỏ tiền đầu tư vào đó.[10]

[10] Codex Atl., 127r/46r-b; Notebooks/J. P. Richter, 774, 1001.



Quang cảnh địa hình Thung lũng Chiana

Năm 1504, Leonardo vẽ một loạt bản đồ thể hiện cơ chế hoạt động của con kênh. Một trong số đó, được vẽ bằng bút lông và mực, đã bị châm rất nhiều lỗ, bằng chứng cho thấy ông đã làm các bản sao.”[11] Một bản đồ khác, vẽ bằng màu sắc tinh tế với những chi tiết nổi bật thể hiện các thị trấn và pháo đài nhỏ, cho thấy kế hoạch biến những đầm lầy ở Thung lũng Chiana thành một hồ trữ nước.[12] Nhưng thất bại của dự án nắn dòng sông Arno có lẽ đã khiến các nhà lãnh đạo Florence khi ấy đang thiếu thốn nguồn lực tài chính từ bỏ ý định tiến hành dự án thậm chí còn tham vọng hơn này, vậy là các đề xuất của Leonardo lại bị xếp vào ngăn tủ.

[11] Windsor, RCIN 912279. Xin xem thêm các bản đồ khác: RCIN 912678, 912680, 912683.

[12] Leonardo, “A Map of the Valdichiana,” Windsor, RCIN 912278; Notebooks/J. P. Richter, 1001; Pedretti Commentary, 2:174.

LÀM CẠN CÁC ĐẦM LẦY Ở PIOMBINO

Thất bại của các dự án này đã không khiến Leonardo từ bỏ các nghiên cứu về kỹ thuật thủy lực, và các nhà bảo trợ của ông cũng không hề muốn vậy. Cuối tháng Mười năm 1504, chỉ vài tuần sau khi dự án nắn dòng sông Arno đổ vỡ, theo yêu cầu của Machiavelli, Leonardo được chính quyền Florence gửi tới Piombino, một thành phố cảng cách Pisa sáu mươi dặm về phía Nam mà Florence đang muốn liên minh, nhiệm vụ của ông là hỗ trợ các nhà cầm quyền tại đây về mặt kỹ thuật. Leonardo đã từng tới Piombino hai năm trước đó, trong khi đang làm việc cho Cesare Borgia, ở đó ông đã nghiên cứu các công sự cũng như xem xét các biện pháp để rút cạn các đầm lầy ở xung quanh. Trong chuyến thăm thứ hai này, ông đã dành hai tháng để thiết kế một loạt các công sự, hào rãnh cùng đường hầm bí mật có thể dùng làm lối thoát trong trường hợp vị quân vương bị phản bội, “như từng xảy ra tại Fossombrone,” một gợi nhắc tới thủ đoạn xảo trá của Borgia để chiếm thành phố này.

Điểm mấu chốt trong thiết kế của Leonardo là một pháo đài hình tròn, bên trong là ba vòng tường thành, các khoảng trống ở giữa có thể bị làm ngập để biến thành các hào nước khi thành bị tấn công. Leonardo đang nghiên cứu lực tác động của một vật thể khi va chạm với một bức tường từ nhiều góc khác nhau, và ông biết rằng góc càng xiên thì lực tác động càng giảm. Các bức tường cong chứ không thẳng, vì thế sẽ có khả năng làm chệch

hướng đạn đại bác tốt hơn. “Đây là ý tưởng giá trị nhất của Leonardo trong lĩnh vực kỹ thuật quân sự, nó cho thấy một quá trình suy xét lại tổng thể các nguyên tắc của kỹ thuật công sự,” Martin Kemp viết. “Không có địa hạt nào mà các nguyên tắc lý thuyết, cảm giác về hình khối cùng sự nhạy bén trong quan sát của Leonardo lại được kết hợp tài tình hơn là trong các thiết kế công sự theo hình vòng tròn.”[13]

[13] Kemp Marvellous, 223; Codex Atl., 121v, 133r; Codex Madrid, 2:123r.

Thách thức về mặt thủy lợi mà Leonardo phải đối mặt ở Piombino là làm cạn các khu vực đầm lầy xung quanh lâu đài. Ý tưởng đầu tiên của ông là hướng một vài dòng chảy chứa nhiều bùn từ sông vào đầm lầy và để cho bùn, đất và đá cuội đọng lại tạo thành nền đất, tương tự như những gì người ta đang làm hiện nay tại các đầm lầy ở miền nam Louisiana. Các con kênh nông lòng hơn sau đó sẽ làm tiêu thoát phần nước trong trên bề mặt giúp cho nước chứa bùn tiếp tục chảy vào.

Sau đó, ông nghĩ ra một phương pháp khác tham vọng hơn. Thoạt nhìn, nó có vẻ như gần với thế giới tưởng tượng hơn, nhưng cũng giống như rất nhiều thứ hoang đường khác, ý tưởng cốt lõi của ông rất tuyệt, chỉ là nó đi trước thời đại quá xa. Với niềm say mê những cuộn và xoáy nước, ông đã chế tạo một “máy bơm ly tâm” đặt ở ngoài biển gần với đầm lầy. Ý định của ông là khuấy động nước biển theo một đường tròn để tạo ra một xoáy nước nhân tạo. Khi mực nước biển thấp hơn so với mực nước trong đầm lầy, các đường ống sẽ được dùng để đưa nước từ đầm lầy ra và bị hút vào xoáy nước được tạo ra đó. Trong hai cuốn sổ tay riêng biệt, Leonardo mô tả và vẽ một “phương pháp làm cạn các đầm lầy ở cạnh biển.” Xoáy nước nhân tạo ngoài biển sẽ được tạo ra bởi một “ván gỗ xoay tròn nhờ một tay quay,” và “ống dẫn nước sẽ dồn nước ra phía sau tấm ván đang quay.” Các bản vẽ của ông vô cùng chi tiết, bao gồm cả độ rộng và tốc độ mà xoáy nước nhân tạo cần đạt được.[14] Mặc dù đã được chứng minh là không mang tính thực tế, nhưng ông đã đúng về mặt lý thuyết.

[14] Paris Ms. F, 13 r-v, 15r–16r; Codex Arundel, 63v; Reti, “Leonardo da Vinci the Technologist,” 90.

Như ta vẫn thường thấy ở Leonardo, ông cũng ghi lại những quan sát về màu sắc và hội họa trong khi ở Piombino, quan sát kỹ lưỡng cách ánh sáng và ánh sáng phản chiếu từ mặt biển nhuốm màu sắc lên thân tàu: “Tôi thấy những mảng bóng màu hơi lục do những sợi dây thừng, buồm và cột

buồm phủ lên một mảng tường trắng khi ánh mặt trời rọi vào. Những phần không được ánh mặt trời chiếu vào sẽ có màu của biển.”[15]

[15] Codex Madrid, 2:125r.

Các dự án với dòng Arno, các pháo đài hình vòng tròn, và ý tưởng làm cạn các đầm lầy ở Piombino có một điểm chung với rất nhiều dự án lớn của Leonardo, và thậm chí là cả những dự án nhỏ hơn của ông: chúng không bao giờ được hiện thực hóa. Chúng cho thấy, Leonardo, ở ranh giới hoang đường nhất của ông, đã mơ tưởng về những công trình có sự giao hòa với tính thực tế. Giống như việc chế tạo các thiết bị bay, chúng quá ảo tưởng để có thể được hiện thực hóa.

Không thể kết nối thế giới tưởng tượng với thực tế nhìn chung đã được coi là một trong những thất bại lớn của Leonardo. Nhưng để đi đến cùng của ảo tưởng, đôi khi người ta phải sẵn sàng dấn thân quá sức và sẵn sàng thất bại. Đột phá đòi hỏi một sự bóp méo sự thực. Những thứ ông nhìn thấy trước cho tương lai thường là cuối cùng cũng được chấp nhận, cho dù phải mất tới vài thế kỷ. Bộ đồ lặn, các thiết bị bay và máy bay trực thăng đến nay đều đã thành hiện thực. Các máy bơm hút giờ đã làm cạn được đầm lầy. Dọc theo con kênh mà Leonardo vẽ giờ đã là một tuyến đường cao tốc rộng lớn. Đôi khi tưởng tượng chính là những con đường dẫn ta tới thực tại.



Dự án hút cạn đầm lầy ở Piombino

CHƯƠNG 25

MICHELANGELO VÀ CÁC BỨC TRẬN CHIẾN BỊ MẤT

NHIỆM VỤ

Đơn đặt hàng Leonardo nhận được vào tháng Mười năm 1503 để vẽ một cảnh chiến trận ác liệt cho trụ sở của Hội đồng Thành phố Florence tại Quảng trường Palazzo della Signoria đáng lẽ đã trở thành một trong những thành tựu quan trọng nhất của cuộc đời ông. Nếu ông hoàn thành bức tranh tường giống như những hình vẽ đã chuẩn bị thì thành quả có thể là một tác phẩm hội họa tường thuật quyến rũ không kém gì Bữa tối cuối cùng, thậm chí những chuyển động của cơ thể và cảm xúc nội tâm còn được giải phóng hoàn toàn khỏi giới hạn bó hẹp của khung cảnh một Bữa ăn trước Lễ Vượt qua. Tác phẩm cuối cùng có thể sẽ giống như những đợt sóng cảm xúc đã xuất hiện đâu đó trên bức Sự sùng kính của các hiền sĩ, chỉ có điều là chúng còn bạo liệt hơn nhiều.

Nhưng cũng giống như với rất nhiều dự án khác của ông, Leonardo cuối cùng đã không hoàn thành bức Trận chiến Anghiari, những phần ông đã vẽ hiện giờ cũng không còn nữa. Chúng ta chỉ có thể hình dung về nó qua các bức tranh chép. Bức đẹp nhất trong đó, chỉ thể hiện nguyên phần trung tâm của một tác phẩm hẳn là một bức tranh tường lớn hơn nhiều, là của họa sĩ Peter Paul Rubens, được thực hiện vào năm 1603 dựa trên các bản tranh chép khác, sau khi bức họa dang dở của Leonardo bị che lấp đi.

Ta sẽ càng thấy rõ tầm quan trọng của đơn đặt hàng này hơn khi biết rằng Leonardo cuối cùng lại đọ sức trên cả phương diện cá nhân lẫn công việc với đối thủ trẻ tuổi **Michelangelo**, người được chọn vào đầu năm 1504 để vẽ một bức tranh tường khác cũng nằm trong đại sảnh nơi đặt bức tranh của Leonardo. Mặc dù cả hai tác phẩm cuối cùng đều bị bỏ dở – giống như các tác phẩm của Leonardo, chúng ta chỉ được biết tới tác phẩm của Michelangelo qua tranh chép và các bản vẽ chuẩn bị – "trường thiên tiểu thuyết" này cho ta cái nhìn ấn tượng về hai phong cách trái ngược nhau, một của Leonardo, khi ấy đã năm mươi mốt, và một của Michelangelo, mới

hai mươi tám, cả hai đều đã làm thay đổi cả lịch sử nghệ thuật của nhân loại.[1]

[1] Jonathan Jones, The Lost Battles: Leonardo, Michelangelo, and the Artistic Duel That Defines the Renaissance (Knopf, 2010); Michael Cole, Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure (Yale, 2104); Paula Rae Duncan, "Michelangelo and Leonardo: The Frescoes for the Palazzo Vecchio," luận văn thạc sĩ, University of Montana, 2004; Clark, 198.



Bản chép bức Trận chiến Anghiari của Peter Paul Rubens

Các nhà lãnh đạo Florence muốn Leonardo vẽ một bức tranh tường ca ngợi chiến thắng năm 1440 của Florence trước Milan, một trong số vài thành tựu hiếm hoi của họ trong chinh chiến. Ý định ban đầu là thể hiện vinh quang chiến thắng của các chiến binh. Nhưng Leonardo lại làm nên một tác phẩm còn sâu sắc hơn thế. Chiến tranh để lại trong ông những cảm xúc dữ dội và mâu thuẫn. Sau một thời gian dài cho rằng mình là một kỹ sư quân sự, thời gian đó ông đã có dịp nếm mùi chiến tranh thực thụ khi phục vụ Cesare Borgia tàn bạo. Có lúc, trong sổ tay, ông gọi chiến tranh là

“cơn cuồng loạn thú tính nhất,” nhiều câu chuyện ngụ ngôn cũng cho thấy ông là người yêu chuộng hòa bình. Nhưng mặt khác, nghệ thuật chiến tranh vẫn không ngừng hấp dẫn và thậm chí còn khiến ông mê mẩn. Như chúng ta thấy từ các bản vẽ chuẩn bị, ông định truyền tải đam mê điên loạn khiến cho con người trở nên say sưa và tàn bạo đến rợn người mỗi khi lâm trận. Kết quả sẽ không phải là đài tưởng niệm chiến thắng như **Bayeux Tapestry***, cũng không phải tuyên ngôn chống chiến tranh như **Guernica** của Picasso. Cả trong tâm hồn lẫn nghệ thuật, thái độ của Leonardo trước chiến tranh đều rất phức tạp.

* Một bức vải thêu dài tới gần 70 mét, rộng nửa mét, ghi lại khoảng năm mươi cảnh tượng khác nhau trong cuộc xâm lược Anh của người Norman vào năm 1066, được cho là có niên đại từ thế kỷ XI, hiện được trưng bày tại Musée de la Tapisserie, Bayeux, Pháp.

Bức tranh dự kiến được đặt ở một nơi rộng lớn. Nó chiếm gần một phần ba bức tường dài 53 mét trong phòng họp của Hội đồng Thành phố Florence, trên tầng hai của tòa nhà mà nay được gọi là Palazzo Vecchio. Căn phòng đã được Savonarola cho mở rộng vào năm 1494 để chứa được toàn bộ năm trăm thành viên của Đại Hội đồng. Sau sự ra đi của Savonarola, người đứng đầu thành phố nay được gọi là gonfaloniere, hay người cầm cờ. Sự kiện này đã giúp Leonardo xác định yếu tố trung tâm của bức tranh tường **Trận chiến Anghiari** của mình: cuộc vật lộn giành lấy lá cờ hiệu lúc cuộc chiến lên tới đỉnh điểm.

Leonardo cùng đoàn tùy tùng của ông được dành cho một chỗ để làm xưởng tại “Phòng của Giáo hoàng” trong Tu viện Santa Maria Novella, đủ rộng để chứa một bức vẽ chuẩn bị đúng kích thước. Thư ký của Machiavelli, Agostino Vespucci, cung cấp cho Leonardo một bài tường thuật rất dài về trận chiến thực sự, trong đó có đoạn mô tả tỉ mỉ các sự kiện liên quan tới một đội quân gồm bốn mươi đội kỵ binh và hai ngàn bộ binh. Leonardo miễn cưỡng đưa chúng vào sổ tay (tận dụng một khoảng trống nhỏ để vẽ ý tưởng mới của ông về đôi cánh của một thiết bị bay), sau đó ông phớt lờ chúng đi.[2] Thay vào dó, ông đã quyết định tập trung vào một cuộc vật lộn trực diện của một vài kỵ binh, bổ sung thêm ở hai bên bằng cảnh tượng của hai cuộc chạm trán căng thẳng khác.

[2] Codex Atl., 74rb-vc/202r; Notebooks/J. P. Richter, 669.



Palazzo della Signoria của Florence, nay là Palazzo Vecchio, cảnh tượng vào năm 1498 khi Savonarola bị hỏa thiêu. Nhà thờ chính tòa Florence ở bên trái bức tranh.

Ý TƯỞNG

Ý tưởng vẽ một cảnh tượng chiến đấu vừa vinh quang vừa hãi hùng không phải là điều gì mới mẻ đối với Leonardo. Hơn mười năm trước, khi ở Milan, ông từng viết một đoạn dài mô tả về cách vẽ một bức tranh như vậy. Ông đặc biệt chú ý tới màu sắc của bụi và khói. “Đầu tiên phải thể hiện được khói của đạn pháo hòa trong không khí cùng với bụi do gót chân ngựa và những người lính cuốn tung lên,” ông hướng dẫn. “Phần tinh nhất của bụi sẽ bay lên cao nhất; vì vậy khó có thể nhìn thấy nó nhất và trông nó sẽ giống với màu của không khí nhất... Ở trên cùng, nơi khói đã tách rời hơn

ra khỏi bụi, nó sẽ mang sắc hơi xanh.” Thậm chí ông còn mô tả cụ thể những đám mây bụi do những chú ngựa làm cuộn bốc lên: “Hãy vẽ những đám mây bụi nhỏ cách xa nhau, tỷ lệ với sải bước của những chú ngựa đang phi nước kiệu; những đám mây bụi đã lùi ra xa nhất so với những chú ngựa sẽ mờ nhạt nhất; hãy vẽ chúng ở trên cao, trải rộng và mỏng, còn những đám mây bụi ở gần thì sẽ dễ nhận thấy hơn, nhỏ hơn và dày đặc hơn.”

Bằng cảm xúc chen lẫn giữa say sưa và ghê tởm, Leonardo tiếp tục mô tả cách thể hiện sự tàn bạo của chiến tranh: “Nếu thể hiện một người đàn ông vừa ngã xuống đất, hãy vẽ nơi anh ta bị kéo lê đi một vũng nhầy nhụa máu. Con ngựa sẽ kéo lê cái thây của người kỵ binh đã chết, để lại những vết máu trong bụi đất và bùn. Hãy thể hiện vẻ ngoài nhợt nhạt và kinh hãi của kẻ bại trận, lông mày nhướn cao hoặc nhăn lại trong đau đớn, gương mặt đầy những nét đau thương.” Câu chuyện mô tả dài tới hơn một ngàn từ của ông còn trở nên gớm ghiếc hơn khi ông bắt tay vào vẽ. Hóa ra sự tàn bạo của chiến tranh dường như không khiến ông ghê tởm nhiều như là nó hấp dẫn ông, còn vinh quang chiến thắng mà ông đã mô tả thì được thể hiện rõ nét trong các hình vẽ chuẩn bị cho bức tranh:

Phải khiến xác chết bị bao phủ bởi bụi, đã chuyển thành màu đỏ thẫm khi nó hòa với máu chảy ra thành dòng từ cái xác. Kẻ giãy chết sẽ nghiến răng, nhãn cầu trợn lên trong khi oằn người và vặn xoắn tứ chi. Một vài người lính có thể được vẽ trong tình trạng bị kẻ thù đánh gục và bị tước vũ khí, quay sang trả thù đầy thú tính và quyết liệt bằng răng và móng tay... Một số người bị thương ngã xuống đất, đang lấy khiên che người trong khi kẻ thù lao tới, cố hạ gục anh ta bằng một cú đòn trời giáng.

Ý nghĩ về chiến tranh đã khuấy động phần đen tối nhất trong tâm hồn Leonardo và biến đổi người nghệ sĩ vốn rất dịu dàng. “Không được để trống bất cứ chỗ nào mà không bị giày xéo và thấm đẫm máu me,” ông kết luận.[3] Đam mê đã hiển hiện trên những phác họa điên cuồng mà ông vẽ vào năm 1503 trong khi chìm đắm vào nhiệm vụ mới của mình.

[3] Codex Ash., 30v–31r; Notebooks/J. P. Richter, 601.

CÁC HÌNH VẼ

Những hình nghiên cứu đầu tiên của Leonardo cho bức Trận chiến Anghiari thể hiện rất nhiều khoảnh khắc khác nhau của cuộc chiến, trong đó có cả một đoàn bộ binh đông đảo, một toán lính Florence khác đang kéo tới, và còn một hình vẽ thể hiện cảnh họ giật lấy lá cờ chiến đấu mà đội quân Milan mang theo. Nhưng dần dần, ông chỉ tập trung vào một cuộc chạm trán duy nhất. Cảnh tượng cuối cùng ông đã chọn cho phần trung tâm là cảnh ba người kỵ binh Florence giật lá cờ hiệu khỏi tay thủ lĩnh người Milan đã bị đánh bại nhưng vẫn đầy vẻ thách thức.[4]

[4] Günther Neufeld, “Leonardo da Vinci’s Battle of Anghiari: A Genetic Reconstruction,” Art Bulletin 31.3 (September 1949), 170–183; Farago, “Leonardo’s Battle of Anghiari”; Claire J. Farago, “The Battle of Anghiari: A Speculative Reconstruction of Leonardo’s Design Process,” Achademia Leonardi Vinci 9 (1996), 73–86; Barbara Hochstetler Meyer, “Leonardo’s Battle of Anghiari: Proposals for Some Sources and a Reflection,” Art Bulletin 66.3 (tháng Chín 1984), 367–82; Cecil Gould, “Leonardo’s Great Battlepiece: A Conjectural Reconstruction,” Art Bulletin 36.2 (tháng Sáu 1954), 117–29; Paul Joannides, “Leonardo da Vinci, Peter Paul Rubens, Pierre-Nolasque Bergeret and the Fight for the Standard,” Achademia Leonardo da Vinci 1 (1988), 76–86; Kemp Marvellous, 225; Jones, The Lost Battles, 227.

Trong một hình vẽ chuẩn bị cho cảnh tượng này, Leonardo đã dùng những nét vẽ nhanh và sắc bằng mực nâu để thể hiện cơn cuồng nộ của bốn con ngựa và những người kỵ binh đang chiến đấu. Ở nửa dưới của trang giấy đó, ông vẽ chín phiên bản khác nhau của một người lính khỏa thân trong tư thế vặn xoắn người trong khi đang phi một ngọn giáo. Một hình vẽ khác thể hiện những người lính đang bị giày xéo, bị kéo lôi đi hay bị một kẻ thù dữ dằn từ trên lưng ngựa đâm lao qua, giống như ông mô tả trong sổ tay. Ông khắc họa cuộc đụng độ của cả người lẫn ngựa vừa rối ren nhưng cũng vừa chính xác đến rợn người. Một hình vẽ thể hiện những con ngựa hất tung hay đạp vào những người chiến binh trần truồng đang quằn quại dưới mặt đất. Những người kỵ binh bám chặt lấy yên cương, phi ngọn giáo trên tay vào những cơ thể đang gục ngã. Một hình vẽ phác khác thể hiện một người lính đang vật lộn với kẻ địch cũng đang đau đớn quằn quại khi vừa bị ngọn giáo của một kỵ binh khác đâm xuyên qua. Sự tàn bạo mới điên cuồng, sự dã man mới hỗn loạn làm sao. Khả năng tài tình đến kinh ngạc của Leonardo khi nắm bắt chuyển động chỉ dùng bằng vài nét bút đã lên tới đỉnh cao. Nếu ngắm nhìn các hình vẽ thật lâu, bạn sẽ thấy những chú ngựa và những người lính trông sống động y như trong một đoạn phim.

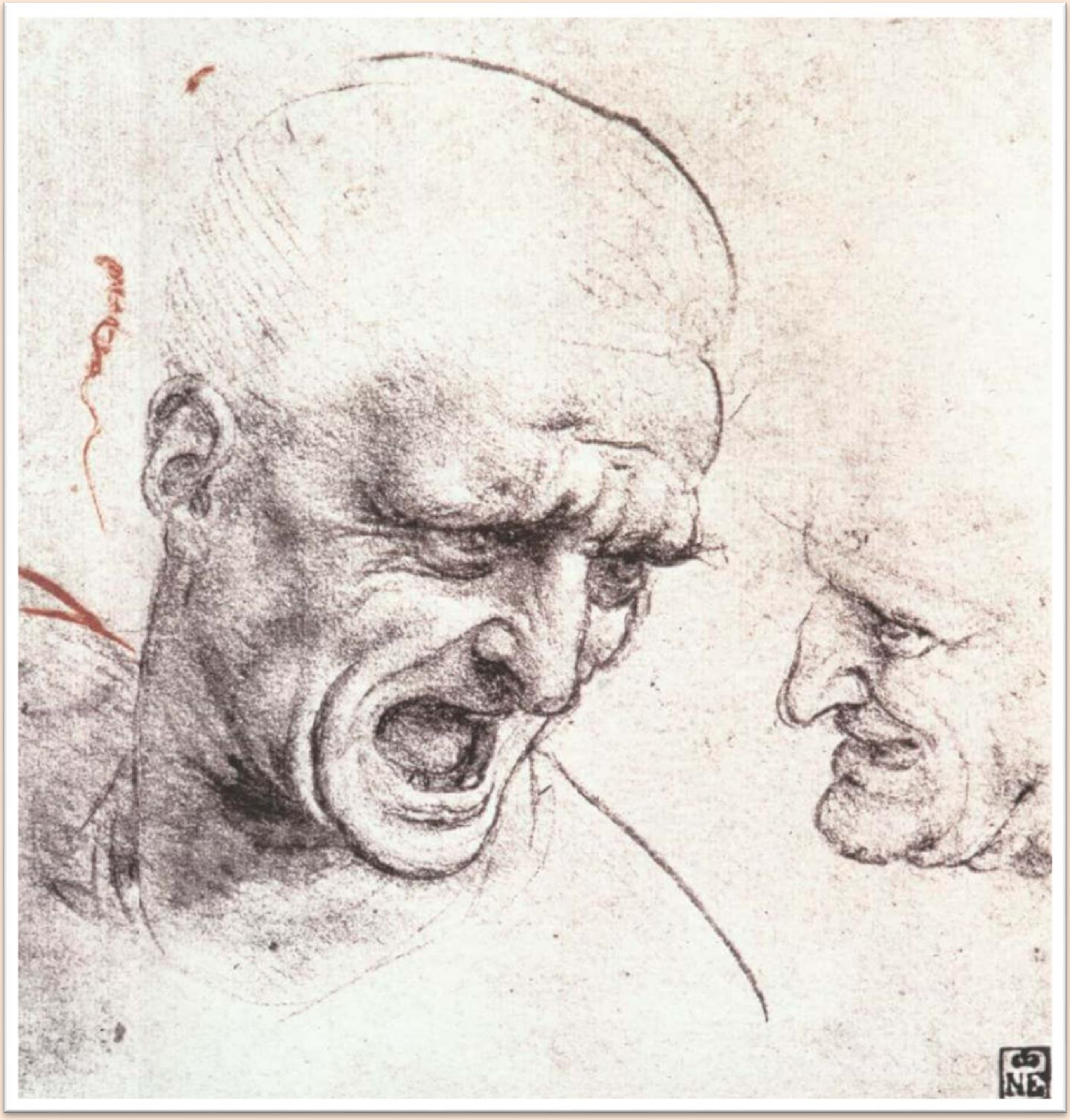


Hình nghiên cứu cho bức Trận chiến Anghiari

Leonardo đã trù định cẩn thận từng biểu hiện trên gương mặt. Trong một bức vẽ chuẩn bị bằng phấn, ông tập trung vào gương mặt của một người chiến binh già, lông mày nổi cuộn lên đầy giận dữ, mũi nhăn lại, đang nhìn xuống và thét lớn trong cơn cuồng nộ. Từ lông mày cho tới mắt, tới mồm, Leonardo đã thể hiện tài năng kiệt xuất khi truyền tải chuyển động với từng đường nét trên khuôn mặt. Các nghiên cứu giải phẫu đã giúp ông nắm được những cơ nào trên gương mặt làm môi chuyển động và chúng tác động tới lỗ mũi và lông mày ra sao. Nó cho phép ông tuân theo chỉ dẫn mà chính ông đã viết mười năm trước về cách thể hiện một gương mặt giận dữ và đau đớn: “Hai bên cánh mũi phải có vài nếp nhăn, theo hình vòng cung

xuất phát từ mũi và kết thúc ở cạnh mắt. Hãy làm lỗ mũi co lên trên để tạo nên những nếp nhăn đó, môi nhe ra tạo thành vòng cung để lộ hàm răng trên, hai hàm răng tách rời tạo âm hình của tiếng gào thét."[5] Hình vẽ này cuối cùng đã trở thành hình mẫu cho nhân vật chiến binh ở trung tâm trong bức vẽ chuẩn bị cùng kích thước với bức tranh.

[5] Codex Ash., 2:30v; Kemp Marvellous, 235.



Một chiến binh cho bức Trận chiến Anghiari



Truyền tải chuyển động của một chú ngựa

Từ lâu, Leonardo đã đam mê ngựa, ông vẽ chúng một cách say sưa đến ám ảnh, và thậm chí còn tiến hành mổ giải phẫu chúng trong khi đúc tượng đài chiến mã cho Ludivico Sforza ở Milan. Trong các hình vẽ chuẩn bị cho bức tranh tường Anghiari, ông đã trở lại với chủ đề này. Tài sản của ông khi ấy là "một tập hình nghiên cứu những chú ngựa để vẽ bức hình mẫu,"[6] chúng cũng thể hiện những chuyển động và biểu cảm mãnh liệt như những gương mặt người mà ông đã vẽ. Vasari là một trong những người vô cùng ấn tượng trước khả năng biến những chú ngựa thành một phần của trận chiến thể xác cũng như cảm xúc giống như con người: "Sự cuồng loạn, phẫn nộ và hận thù được cảm nhận ở người cũng nhiều như ở ngựa, hai trong số chúng đan hai chân trước vào nhau và cũng nhe nanh chiến đấu quyết liệt không kém gì những người lính trên lưng chúng."

[6] Codex Madrid, 2:2.

Trên một trong số những hình vẽ này, Leonardo đã dùng những nét vẽ bạo liệt bằng phấn để kết hợp hai khoảnh khắc nối tiếp nhau, như thể một nhiếp ảnh gia chụp ảnh chuyển động hay một tiền thân của Duchamp*.

* Henri-Robert-Marcel Duchamp (1887–1968), họa sĩ, nhà điêu khắc, kỳ thủ người Pháp, sau này trở thành người Mỹ, được coi là một trong ba nghệ sĩ đã làm nên cuộc cách mạng trong nghệ thuật tạo hình những thập kỷ đầu của thế kỷ XX, góp phần đáng kể vào sự phát triển của hội họa và điêu khắc.

Kỹ thuật này đã cho phép ông truyền tải chuyển động tung người và hất cẳng đầy hoang dã của con ngựa khi nó lâm trận, cũng bạo liệt như chính người lính đang cưỡi nó. Trong những hình vẽ tài tình nhất của mình, Leonardo khiến chúng ta kinh ngạc khi ghi lại trên giấy một thế giới đúng như con mắt quan sát trực quan sẽ nhìn thấy nó; trong trường hợp của những chú ngựa đang lâm trận, ông thậm chí còn đi xa hơn bằng cách nắm bắt những chuyển động mà mắt ta không thể nhìn ra. "Chúng là một trong những khuấy động gợi lên chuyển động vĩ đại nhất trong toàn bộ lịch sử nghệ thuật," nhà phê bình nghệ thuật người Anh Jonathan Jones nhận định. "Chuyển động, thứ đã ám ảnh Leonardo từ khi ông cố nắm bắt hình ảnh mơ hồ của bốn chân con mèo đang cọ quậy trong một hình vẽ đầu đời, ở đây hiện lên rõ nét trong một chủ đề sử dụng cường độ màu đỏ máu thật dữ dội.[7]

[7] Jones, The Lost Battles, 138.

Trên một trang khác của tập bản vẽ ngựa, ông chứng minh một chú ngựa có thể biểu cảm giống như con người ra sao. Có sáu cái đầu ngựa, mỗi cái lại thể hiện nỗi giận dữ ở một mức độ khác. Một vài con nhe răng, giống như người chiến binh già, lông mày chau lại và phình rộng cánh mũi. Giữa những cái đầu ngựa được vẽ đậm nét, ông phác thảo mờ nhạt, như thể để so sánh, đầu của một người đàn ông và một con sư tử với những biểu hiện tương tự của sự giận dữ, hàm răng nhe ra và lông mày chau lại nổi cuộn ra đằng trước. Kết quả cuối cùng là một tạo tác nghệ thuật và một nghiên cứu giải phẫu so sánh. Thứ ban đầu chỉ là một bản vẽ chuẩn bị – và thực sự có những chi tiết sẽ được đưa vào cảnh tượng chiến đấu trong bức tranh ông đã bắt tay vào vẽ – cũng trở thành một khám phá về các cơ và dây thần kinh, theo một cách không thể nào bắt chước của Leonardo.



Những con ngựa biểu cảm sự giận dữ, với một con sư tử dữ tợn
và một người đàn ông ở trọng tâm bức tranh.

Như một gợi nhắc cuối cùng về những niềm đam mê và trí tò mò đa dạng của ông, chúng ta có thể lật sang mặt sau của trang giấy để xem khi đó ông đang nghĩ gì. Ở đó cũng có một hình phác thảo cái đầu ngựa tràn đầy năng lượng, nhưng phía trên lại là một sơ đồ và giản đồ hệ Mặt Trời được tạo hình cẩn thận, thể hiện Trái Đất, Mặt Trăng với những đường chiếu giúp lý giải tại sao chúng ta quan sát được các giai đoạn khác nhau của Mặt Trăng. Trong một ghi chú, ông phân tích ảo giác về một mặt trăng trông lớn hơn khi nó ở trên đường chân trời so với khi nó ở trên đầu chúng ta. Hãy nhìn một vật thể xuyên qua một thấu kính lõm, trông nó sẽ to hơn, ông viết, "bởi như thế nghĩa là bạn vừa mô phỏng chính xác khí quyển." Ở cuối trang là một vài minh họa hình học của một hình vuông và nhiều mảnh cắt ra từ một hình tròn, minh chứng của hành trình tìm kiếm không bao giờ kết thúc để biến đổi một hình thành một hình khác có cùng diện tích, cùng lời giải bài toán cầu phương hình tròn của ông. Ngay cả chú ngựa dường

như cũng đang tỏ lòng tôn kính, như thể nó ngạc nhiên về cách Leonardo đã rải rác xung quanh nó minh chứng về trí tuệ tuyệt vời của ông.[8]

[8] Windsor, RCIN 912326.

BỨC HỌA

Leonardo cứ đắm chìm vào các hình nghiên cứu chuẩn bị, hoàn toàn bị dẫn dắt bởi trí tò mò say sưa hơn là mục đích phác thảo một bức tranh, nhưng như thế cũng có nghĩa là nhiệm vụ của ông không tiến triển như Hội đồng Thành phố mong đợi. Có lúc một tranh chấp về chuyện thanh toán đã nổ ra. Khi ông đi lĩnh khoản tiền công hằng tháng của mình, người thủ quỹ đã trả cho ông toàn những đồng xu có giá trị nhỏ. Leonardo từ chối nhận tiền. "Tôi không phải thứ họa sĩ vụn vặt," ông phản đối. Khi căng thẳng lên cao, ông mượn tiền của vài người bạn để có thể trả lại các chi phí đã nhận, và bỏ dở dự án, nhưng người đứng đầu Hội đồng, Piero Soderini (anh trai của nhà ngoại giao từng tới đàm phán với Borgia), đã từ chối nhận lại tiền của ông và thuyết phục ông tiếp tục vẽ bức tranh.

Một bản hợp đồng sửa đổi được Leonardo ký kết với sự chứng kiến của người bạn Machiavelli vào tháng Năm năm 1504. Đến lúc đó thì người dân Florence đã bắt đầu lo lắng về chiều hướng trì hoãn đơn đặt hàng của Leonardo, nên họ đã viết vào trong bản hợp đồng mới rằng ông sẽ phải trả lại toàn bộ chi chí đã nhận và toàn bộ công việc mà ông đã làm sẽ bị trao lại cho Hội đồng nếu bức tranh không được hoàn thành vào tháng Hai năm 1505. Bản hợp đồng quy định:

Một vài tháng trước, Leonardo, con trai của Ser Piero da Vinci, và là một công dân của Florence, đã nhận vẽ một bức tranh cho Phòng họp lớn của Hội đồng Thành phố, và xét rằng Leonardo nói trên đã bắt đầu vẽ một hình mẫu cho bức tranh, hơn nữa ông ta cũng đã nhận 35 florin cho việc đó và mong muốn được hoàn thành công việc càng sớm càng tốt... Hội đồng đã quyết định rằng Leonardo da Vinci, chậm nhất là cuối tháng Hai năm sau, sẽ phải vẽ nốt bức tranh và hoàn thành nó trong tình trạng hoàn hảo... Và trong trường hợp Leonardo không hoàn thành bức tranh đúng thời hạn, Hội đồng có thể, bằng bất cứ phương tiện nào phù hợp, buộc ông ta phải trả lại toàn bộ số tiền đã nhận liên quan đến công việc này, và Leonardo

sẽ buộc phải giao trả lại cho Hội đồng nói trên toàn bộ những gì đã thực hiện.[9]

[9] Contract of "The Magnificent and Sublime Signoria, the priors of Liberty and the Standardbearer of Justice of the Florentine People," 4 tháng Năm, 1504.

Ngay sau khi ký kết bản hợp đồng mới, Leonardo cho xây một cái bục có chân bắt tréo nhau giống như hình cái kéo, Vasari mô tả là nó "nâng lên khi thu lại và hạ xuống khi mở rộng ra." Ông dùng tám mươi tám pound (40 kg) váng men làm thành hồ bột dùng để gắn hình mẫu chuẩn bị lên tường cùng các nguyên vật liệu để làm nước vôi chuẩn bị cho nền tường. Sau vài tháng cuối năm đắm chìm vào các dự án làm cạn đầm lầy và các nhiệm vụ quân sự khác tại Piombino, ông trở lại vẽ bức Trận chiến Anghiari vào đầu năm 1505.

Cũng như với Bữa tối cuối cùng, Leonardo muốn sử dụng các chất màu pha dầu và các lớp láng phủ bên ngoài cho bức tranh tường, giúp ông tạo ra những ảo giác rực rỡ ánh sáng. Dầu cho phép ông vẽ chậm hơn, với những nét bút tinh túy hơn cùng các sắc thái màu và bóng biến chuyển đa dạng hơn, đặc biệt thích hợp cho các hiệu ứng sương mù và bụi trong không khí mà ông dự định thể hiện trong Trận chiến Anghiari.[10] Nhưng bởi đã có những dấu hiệu cho thấy việc dùng dầu phủ lên lớp thạch cao khô đang khiến cho bức Bữa tối cuối cùng bị mờ đi, Leonardo lại thử nghiệm với các kỹ thuật mới. Thật không may, vẽ trên tường lại là công việc mà hành trình cải tiến và thử nghiệm khoa học lại chỉ mang đến cho ông những thất bại hết lần này đến lần khác.

[10] Cole, Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure, 31.

Đối với bức Trận chiến Anghiari, ông xử lý bức tường thạch cao bằng một thứ mà ông gọi là hắc ín Hy Lạp ("pece grecha per la pictura"), có thể là một chất bã tối màu của nhựa thông chưng cất hoặc là hỗn hợp nhựa cây và sáp ong. Danh sách các vật liệu của ông còn bao gồm 9 kg dầu lanh. Các thử nghiệm nhỏ của ông với các chất liệu này dường như có hiệu quả, vậy là ông tự tin rằng có thể dùng nó cho toàn bộ bức tranh tường. Nhưng gần như ngay lập tức, ông nhận thấy hỗn hợp của mình không có tính kết dính tốt. Một nhà viết sử thời đó nói rằng, Leonardo đã bị nhà cung cấp vật liệu đánh lừa, thứ dầu lanh ông dùng có chất lượng không tốt. Để làm khô màu và có thể làm đặc dầu, Leonardo thắp lửa bên dưới bức tranh.

Tháng Hai năm 1505, thời hạn hoàn thành đã đến, nhưng rồi nó lại trôi qua mà ông vẫn chưa vẽ xong bức tranh. Đến tháng Sáu, ông vẫn miệt mài đi những nét bút tinh tế trên tường khi hầu như mọi thành quả trước đó đã bị hủy hoại bởi một cơn mưa bão lớn. “Thứ Sáu ngày 6 tháng Sáu năm 1505, vào thời khắc mười ba giờ, tôi bắt đầu vẽ trong lâu đài,” ông ghi lại trong một trang sổ tay. Mô tả vắn tắt của ông về cảnh tượng không mấy rõ ràng, nhưng dường như nó cho thấy rằng, trận bão đã khiến các đường ống thoát nước bị rò rỉ làm tràn nước ra ngoài. “Khi tôi hạ bút, tiết trời thay đổi tệ hơn và chuông bắt đầu reo, triệu tập mọi người tới. Hình mẫu đã bị rách nát, nước chảy xuống ròng ròng, đường ống thoát nước đã vỡ. Đột nhiên, tiết trời lại trở chứng xấu đi và mưa lớn đổ xuống tới tận đêm.”[11]

[11] Codex Madrid, 2:1r; Anna Maria Brizio, “The Madrid Notebooks,” The UNESCO Courier, tháng Mười 1974, 36.

Một số người cho đoạn mô tả này là ghi chép về ngày trọng đại khi ông bắt đầu vẽ bức Trận chiến Anghiari, nhưng tôi thì không cho là vậy. Ông đã ký một hợp đồng mới, và dùng các thứ vật liệu cả năm trước đó, và kể từ đó, có thể thi thoảng ông lại động tới bức tranh. Không có bất kỳ trường hợp nào khác trong đó ông ghi lại thời điểm bắt đầu hay hoàn thành một bức tranh, nhưng ông lại thường viết về các trận bão, cơn Đại hồng thủy cùng các hiện tượng thời tiết khơi gợi trí tưởng tượng của ông về ngày tận thế. Tôi ngờ khi viết đoạn mô tả trong sổ tay này, động cơ của ông là viết về cơn bão chứ không phải là các dấu mốc trong quá trình vẽ tranh.

Từng nhìn thấy bức tranh chưa hoàn thành của Leonardo, Vasari đã mô tả nó rất sống động:

Một người lính già mặc chiếc áo choàng đỏ đang thét lớn, một tay nắm chặt một cây gậy, tay kia giương cao một cây mã tấu, giận dữ lao vào cắt đứt hai bàn tay của kẻ địch trong khi hắn ta đang nghiến răng vật lộn, quyết bảo vệ cho bằng được cây cờ hiệu của phe mình.

Trên mặt đất, giữa chân ngựa, có hai người đang đánh nhau, một người giơ tay lên cao hết mức có thể, lấy hết sức bình sinh thọc con dao găm vào họng hòng kết liễu đối phương; trong khi người kia, đang xoay xở tay chân, cố trốn chạy khỏi cái chết. Không thể nào mô tả hết sự sáng tạo của Leonardo trong trang phục của những người lính, tất thảy đều khác nhau,

cả những cái mũ sắt và các chi tiết trang trí khác cũng vậy; chưa kể đến sự tài tình của ông khi thể hiện hình dáng và đường nét của những chú ngựa, Leonardo đã ghi lại cơn sục sôi giận dữ, những múi cơ cùng vẻ đẹp hình thể một cách điêu luyện hơn bất cứ họa sĩ bậc thầy nào khác.

Suốt mùa hè năm 1505, trong khi cố hoàn thành bức họa và tìm cách khiến nó kết dính hơn với bề mặt tường, Leonardo có thể cảm nhận ánh mắt của một người đàn ông trẻ tuổi đang chiếu qua vai mình, theo cả nghĩa đen lẫn nghĩa bóng. Cũng đang chuẩn bị vẽ một bức tranh tường trong cùng căn phòng đó là ngôi sao đang lên trong thế giới nghệ thuật Florence, Michelangelo Buonarroti.

MICHELANGELO

Khi Leonardo rời Florence để tới Milan vào năm 1482, Michelangelo mới lên bảy. Cha cậu là một tiểu quý tộc ở Florence, sống nhờ một chức quan nhỏ, mẹ cậu đã mất, còn bản thân cậu khi ấy đang sống ở thôn quê với gia đình một người thợ xẻ đá. Thế nhưng trong vòng mười bảy năm Leonardo ở Milan, Michelangelo đã trở thành một ngôi sao mới nổi trên bầu trời Florence. Anh học việc tại xưởng của họa sĩ Domenico Ghirlandaio khi ấy đang phát triển thịnh vượng, sau đó giành được sự bảo trợ của nhà Medici, từng tới Rome vào năm 1496 nơi anh đã tạc nên bức tượng **Đức Mẹ sầu bi*** thể hiện Maria đang đau buồn ôm xác Jesus.

* Pietà, đặt tại Vương cung thánh đường Thánh Peter, Vatican, Ý.

Đến năm 1500, cả hai người nghệ sĩ đều đã trở lại Florence. Michelangelo, khi ấy hai mươi lăm tuổi, là một nhà điêu khắc có tiếng nhưng tính tình nóng nảy, còn Leonardo, bốn mươi tám, là một họa sĩ hiền hòa và rộng lượng, được rất nhiều bạn bè và các học trò trẻ tuổi vây quanh. Thật là hấp dẫn khi nghĩ về những gì có thể đã xảy ra nếu Michelangelo coi Leonardo như một người thầy thông thái. Nhưng chuyện đó đã không xảy ra. Như Vasari ghi lại, Michelangelo đã thể hiện “thái độ vô cùng ngạo mạn” với Leonardo.



Đức Mẹ sầu bi – Pietà của Michelangelo

Một ngày, Leonardo đang đi dạo cùng một người bạn qua một quảng trường ở trung tâm Florence, vận trên người một chiếc áo chẽn màu hồng đào mà ông vẫn ưa thích. Tại đó có một nhóm nhỏ đang thảo luận về một đoạn trong tác phẩm của Dante, họ hỏi ý kiến Leonardo về ý nghĩa của nó. Đúng lúc đó Michelangelo đi ngang qua, Leonardo gợi ý rằng có lẽ nên để Michelangelo diễn giải nó. Nhưng Michelangelo lại coi đó như một sự xúc phạm, như thể Leonardo đang nói móc anh. "Không, ông hãy tự đi mà diễn

giải nó," anh phản công. "Ông chính là người đã dựng lên mô hình một con ngựa để đúc tượng đồng, nhưng không làm nổi nên đã bị buộc phải bỏ cuộc trong hổ thẹn." Rồi anh quay lưng bước đi. Vào một dịp khác khi chạm trán Leonardo, anh lại một lần nữa nói đến bức tượng đồng của nhà Sforza, "Vậy là những người Milan ngu ngốc [caponi] đó đã thực sự trông cậy vào ông sao?"[12]

[12] Câu chuyện nằm trong cuốn sách của Anonimo Gaddiano. Xin xem thêm Notebooks/Irma Richter, 356; Nicholl, 376, 380.

Không giống như Leonardo, Michelangelo thường hay gây gổ. Anh từng xúc phạm người nghệ sĩ trẻ Pietro Torrigiano khi anh này cũng đang cùng anh vẽ tranh trong một nhà nguyện ở Florence; Torrigiano nhớ lại là đã "siết chặt nắm đấm và giáng cho anh ta một đòn vào mũi, mạnh tới nỗi tôi có thể cảm thấy đống xương sụn của anh ta đang rơi rụng như thể bánh quy dưới các đốt tay mình." Từ đó, Michelangelo phải mang cái mũi dị dạng đến hết đời. Ngoài cái lưng gù cùng vẻ ngoài không mấy sáng sủa, trái ngược với vẻ đẹp trai, lực lưỡng và phong cách của Leonardo, thái độ kình địch của Michelangelo còn lan sang cả nhiều nghệ sĩ khác, trong đó có Pietro Perugino, người bị anh ta gọi là "tay nghệ sĩ vụng về" [goffo]; Perugino thậm chí còn kiện Michelangelo vì tội bôi nhọ danh dự, nhưng không thành công.

Nhà viết tiểu sử của Michelangelo, Martin Gayford, so sánh, "Leonardo đẹp trai, tao nhã, phong độ và ăn vận rất thời trang. Ngược lại, Michelangelo lại e dè thái quá." Còn theo một nhà viết tiểu sử khác, Miles Unger, Michelangelo cũng "dễ xúc động, hơi bừa bãi và dễ nổi cáu." Anh có cảm xúc yêu ghét rất rõ ràng với những người ở xung quanh nhưng lại không có nhiều bạn bè hay người hướng dẫn. "Niềm vui sướng của tôi là ở trong phiền muộn," chính Michelangelo cũng từng thú nhận.[13]

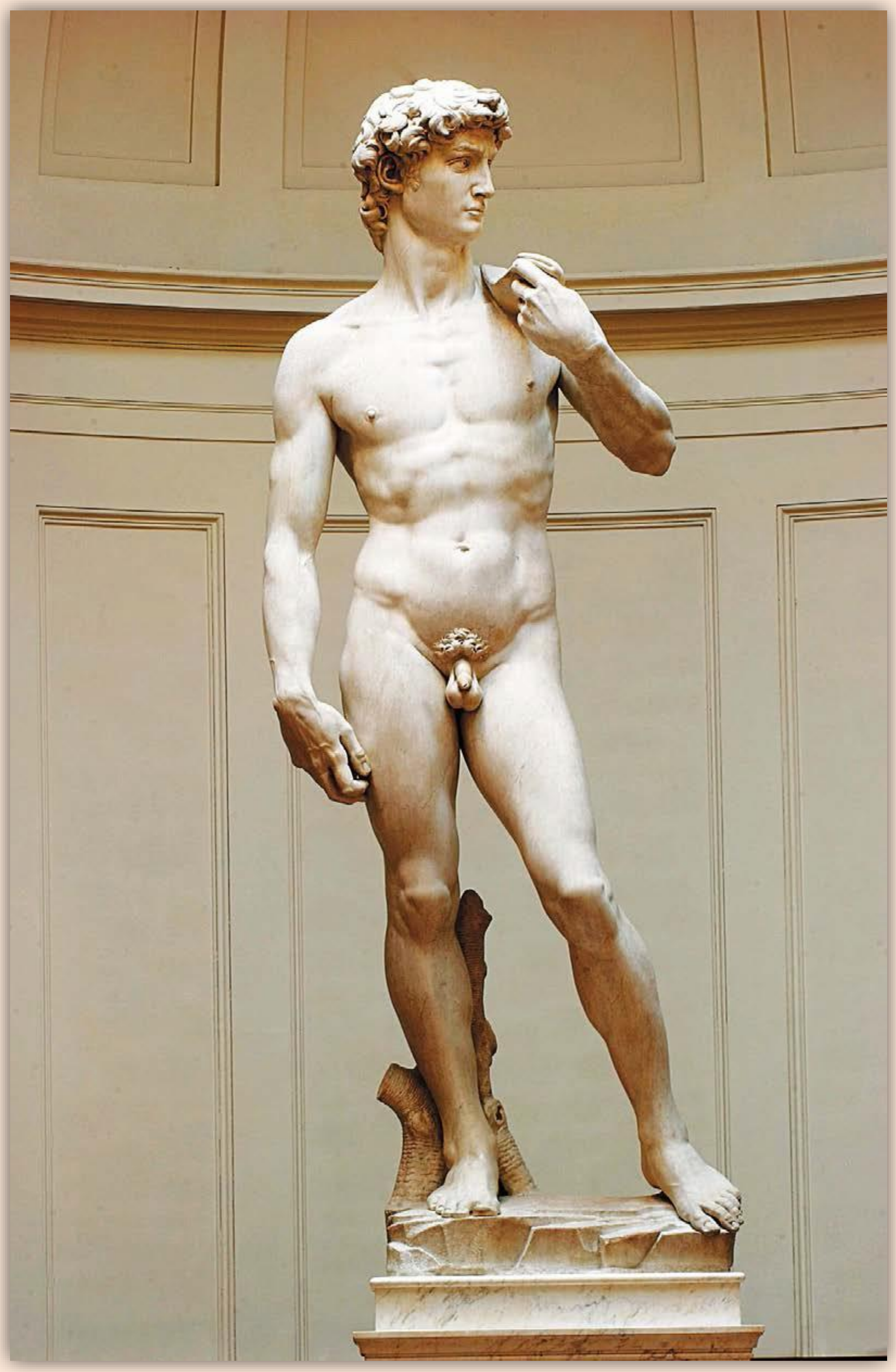
[13] Martin Gayford, "Was Michelangelo a Better Artist Than Leonardo da Vinci?," The Telegraph, 16 tháng Mười một, 2013; Martin Gayford, Michelangelo: His Epic Life (Penguin, 2015), 252; Miles Unger, Michelangelo: A Life in Six Masterpieces (Simon & Schuster, 2014), 112.

Trái với Leonardo, người không hề mặn mà với niềm tin tôn giáo cá nhân, Michelangelo là một con chiên ngoan đạo, hoàn toàn bị rúng động trước cả nỗi thống khổ và niềm vui sướng tột cùng nơi đức tin. Họ cùng là người đồng tính, nhưng Michelangelo thì giày vò day dứt và rõ ràng là đã lựa

chọn cho mình đời sống độc thân, trái lại, Leonardo khá thoải mái và cởi mở với chuyện có nhiều bạn trai. Leonardo tìm thấy niềm vui trong quần áo, diện những chiếc áo chẽn kiểu thể thao rực rỡ cùng những chiếc áo choàng viền lông. Về cả cách ăn mặc lẫn cung cách xử thế, Michelangelo giống như một thầy tu khổ hạnh; anh ngủ luôn trong xưởng điêu khắc bụi bặm, hiếm khi tắm gội hay trút bỏ đôi giày da chó và ăn tối với những ổ bánh mì khô cứng. “Làm sao anh không ghen ghét cho được vẻ ngoài quyến rũ, thanh lịch, sự tinh tế, tính tình hiền hòa, phong cách tài tử và trên hết là tư tưởng hoài nghi tôn giáo của Leonardo, người đàn ông của một thế hệ khác, được cho là không có đức tin, xung quanh luôn có cả đám học trò xinh đẹp mà đứng đầu là Salai quyến rũ đến khó chịu?” Serge Bramly viết.[14]

[14] Bramly, 343.

Ngay sau khi trở lại Florence, Michelangelo được giao nhiệm vụ biến một khối đá cẩm thạch thô nháp thành bức tượng người anh hùng mà theo Kinh Thánh đã trừ khử được tên khổng lồ Goliath, chàng David. Làm việc trong lặng lẽ như thường lệ, đến đầu năm 1504, anh đã hoàn thành bức tượng nổi tiếng nhất thế giới. Cao hơn năm mét, ngời lên vẻ quyến rũ, bức tượng lập tức làm mờ nhạt tất cả những bức tượng David trước đây, trong đó có cả phiên bản cậu bé xinh đẹp của Verrocchio mà Leonardo từng làm mẫu khi còn nhỏ. Verrocchio và những người khác khắc họa David là một cậu trai trẻ đang đứng trong tư thế chiến thắng, thường là với cái đầu của Goliath ở dưới chân. Nhưng Michelangelo thì thể hiện một người đàn ông, hoàn toàn khỏa thân, như một người anh hùng đã sẵn sàng lao vào trận chiến. Ánh nhìn của chàng cảnh giác, đôi lông mày cương nghị. Chàng đứng đó, dáng vẻ tự nhiên duyên dáng, trong tư thế đối trọng (contrapposto) cổ điển, trọng lượng dồn cả lên một chân, chân kia chùng xuống hướng về phía trước. Giống như những gì Leonardo vẫn làm trong hội họa, Michelangelo tạc nên một cơ thể đang chuyển động, thân người hơi vặn sang bên phải, cổ xoay sang trái. Dù trông David có vẻ thư thái, chúng ta có thể cảm nhận được những múi cơ căng lên trên cổ, cùng những mạch máu căng phồng ở phía sau bàn tay phải.



David của Michelangelo

Các nhà lãnh đạo Florence sau đó phải đối mặt với câu hỏi lớn là nên đặt bức tượng khổng lồ đẹp đến kinh ngạc này ở đâu. Vấn đề gây nhiều tranh cãi đến nỗi một vài người phản đối còn tổ chức ném đá vào bức tượng. Là một nền cộng hòa, Florence đã thành lập một hội đồng. Khoảng ba mươi nghệ sĩ và các nhà lãnh đạo dân sự được triệu tới để thảo luận vấn đề, trong đó có Filippino Lippi, Perugino, Botticelli, và đương nhiên là cả Leonardo. Họ tập trung vào ngày 25 tháng Một năm 1504, trong một phòng họp gần Nhà thờ chính tòa, cùng ngắm nhìn thật lâu bức tượng vừa hoàn thành, và xem xét chín địa điểm khác nhau trong đó có hai địa điểm sẽ được chọn vào vòng cuối.

Ban đầu Michelangelo hy vọng rằng bức tượng sẽ nằm ở ngay phía ngoài lối vào nhà thờ chính tòa trên Quảng trường Piazza del Duomo, nhưng ngay sau đó anh nhận ra rằng, nó nên là một biểu tượng của thành phố Florence thì hơn, và đã đòi đặt nó ở quảng trường trước tòa Palazzo della Signoria. Giuliano da Sangallo, một trong những kiến trúc sư giỏi nhất thành Florence đồng thời là một nhà điêu khắc, lại ủng hộ một địa điểm khác là ở dưới mái vòm rộng lớn của Loggia della Signoria, một tòa nhà nằm ở góc quảng trường. Ông và những người ủng hộ ông cho rằng đặt **David** ở đó là tốt nhất để bảo vệ nó khỏi ảnh hưởng của thời tiết, nhưng lựa chọn đó cũng sẽ khiến nó trở nên kém nổi bật, kém quan trọng và khó nhận ra hơn. “Chúng ta sẽ tới ngắm nhìn bức tượng chứ làm gì có chuyện nó sẽ bước tới để cho chúng ta chiêm ngưỡng,” một người ủng hộ khác phát biểu.

Không lấy gì làm ngạc nhiên, Leonardo đứng về phía những người muốn cất giấu nó dưới cổng mái vòm. Khi đến lượt mình phát biểu, ông nói, “Tôi đồng ý rằng bức tượng nên nằm ở Loggia, như Giuliano vừa nói, nhưng ở chân tường nơi treo các tấm thảm.” Rõ ràng, ông muốn bức tượng của Michelangelo bị cho vào một nơi kín đáo.[15]

[15] Các ghi chú về cuộc gặp gỡ do Luca Landucci, một nhà buôn hương liệu ghi lại. Saul Levine, “The Location of Michelangelo’s David: The Meeting of January 25, 1504,” Art Bulletin 56.1 (March 1974), 31–49; Rona Goffen, Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian (Yale, 2002), 124; N. Randolph Parks, “The Placement of Michelangelo’s David: A Review of the Documents,” Art Bulletin 57.4 (December 1975), 560–70; John Paoletti, Michelangelo’s David (Cambridge, 2015), 345; Nicholl, 378; Bramly, 343.

Leonardo tiếp tục bổ sung một chi tiết đáng kinh ngạc, ông cho rằng bức tượng nên được thêm vào "một vật trang trí khiêm nhường [chon ornamento decente]." Rõ ràng đó chính là ý định thực sự của ông. Michelangelo đã tạc chàng David khỏa thân đầy hiên ngang, lông mu và bộ phận sinh dục lộ liễu không giấu giếm. Leonardo đề xuất rằng một vật trang trí khiêm nhường nên được gắn thêm vào "sao cho nó không làm hỏng phong thái lễ nghi của các vị quan khách." Trong sổ tay của mình, ông vẽ một hình phác nhỏ dựa trên bức tượng David của Michelangelo. Khi nhìn kỹ, bạn có thể nhận ra ông muốn làm gì; ông cố tình che đậy bộ phận sinh dục của David bằng một thứ trông giống như một lá đồng.[16]

[16] Windsor, RCIN 912591; Jones, The Lost Battles, 82; Jonathan Jones, "Leonardo and the Batde of Michelangelo's Penis," The Guardian, November 16, 2010; David M. Gunn, "Covering David," Monash University, Melbourne, Australia, July 2001, www.gunnzone.org/KingDavid/CoveringDavid.html. Phác thảo của Leonardo trên một trang sổ tay hiện nằm ở Windsor (và một hình tương tự ông vẽ ở mặt sau tờ giấy) rất giống với dáng đứng của David của Michelangelo. Leonardo vẽ rất mờ nhạt một chi tiết có vẻ như là một con cá ngựa buộc vào một sợi dây, cho thấy khả năng ông đang nghĩ đến chuyện biến nhân vật thành Thần biển Neptune.

Nhìn chung Leonardo không hề dị ứng với nghệ thuật khỏa thân. Từ bức vẽ Người Vitruvius cho đến các bức chân dung của Salai, ông đều thích thú vẽ người khỏa thân, trong sổ tay của mình, ông cũng từng viết rằng, dương vật nên được trưng ra mà không cần phải cảm thấy hổ thẹn. Trên thực tế, một bức vẽ khỏa thân bằng mực và phấn màu đỏ của ông vào năm 1504, trùng với khoảng thời gian diễn ra cuộc tranh luận về vị trí đặt bức tượng David của Michelangelo, dường như là một sự kết hợp khá thú vị về mặt tâm lý giữa gương mặt bầu bĩnh của Salai, khi ấy hai mươi tư tuổi, với vẻ lực lưỡng cơ bắp của chàng David mà Michelangelo đã tạc nên.[17] Ông còn phác thảo hình ảnh khỏa thân đầy cơ bắp của Hercules, nhìn từ đằng trước và đằng sau, mà có lẽ là để tạc một bức tượng mà ông hy vọng là ngày nào đó có thể là một đối âm với David của Michelangelo.[18] Thế nhưng, có cái gì đó trong phiên bản nhân vật nam khỏa thân cơ bắp và táo tợn của Michelangelo khiến cho Leonardo thấy bất bình.

[17] Windsor, RCIN 912594.

[18] Bambach Master Draftsman, số thứ tự trong biên mục 101v-r and 102, pp. 538–48; "Studies for Hercules Holding a Club Seen in Frontal and Rear View," Bảo tàng Metropolitan (New York), Accession #2000.328a,b.



Hình vẽ phác bức tượng David của Michelagelo
trong sổ tay của Leonardo

Michelangelo đã chiến thắng trong cuộc tranh luận về nơi đặt bức tượng. Trong vòng bốn ngày, **David** đã được vận chuyển cẩn thận từ xưởng của anh tới tận lối vào của Palazzo delle Signoria. Nó nằm ở đó tới tận năm

1873, khi được chuyển vào trong Bảo tàng Accademia; đến năm 1910, một bản sao được đặt trước tòa nhà khi ấy đã được đổi tên thành Palazzo Vecchio. Nhưng Leonardo đã bảo vệ được lý lẽ của mình rằng "một vật trang trí khiêm nhường" nên được thêm vào. Một vòng hoa mạ vàng làm bằng đồng thau và hai mươi tám lá đồng đã được gắn lên, che đi dương vật của David. Nó đã nằm ở đó trong vòng ít nhất là bốn mươi năm.[19]

[19] Anton Gill, Il Gigante: Michelangelo, Florence, and the David (St. Martin's, 2004), 295; Victor Coonin, From Marble to Flesh: The Biography of Michelangelo's David (Florentine Press, 2014), 90–93; Jones, The Lost Battles, 82.

CUỘC TRANH TÀI

Ngay sau khi bức tượng David được đặt ở vị trí nổi bật nhất trên quảng trường công dân của thành phố Florence, Michelangelo lại được giao nhiệm vụ vẽ một cảnh chiến trận sẽ đồng hành cùng bức tranh của Leonardo trong phòng họp lớn của Hội đồng Thành phố. Đối với Hội đồng và người đứng đầu, Soderini, quyết định này là một bước đi có chủ ý nhằm phân định thắng bại trong cuộc tranh tài giữa hai nghệ sĩ xuất sắc nhất thời đại. Các ghi chép từ thời kỳ đó đều dùng cùng một từ ngữ để mô tả nó: **concorrenza**, có nghĩa là cuộc tranh tài. Tại đám tang của Soderini nhiều năm sau đó, người ta đã tán tụng ông khi tuyên bố, "Để đăng đàn một cuộc tranh tài với Leonardo, ông đã giao cho Michelangelo vẽ lên bức tường ở phía bên kia phòng lớn, và để đánh bại Leonardo, Michelagelo đã lao vào vẽ tranh." Nghệ sĩ và nhà văn đương thời Benvenuto Cellini khi ca ngợi bức hình mẫu cho bức tranh của Michelangelo đã nói rằng: "Ông vẽ nó trong cuộc tranh tài với một nghệ sĩ khác, Leonardo da Vinci."[20] Vasari cũng dùng đúng từ đó: "Trong khi người họa sĩ tài năng hiếm có nhất Leonardo da Vinci đang vẽ trong Phòng họp lớn thì Piero Soderini, người đứng đầu Hội đồng bấy giờ, do nhận ra khả năng xuất chúng ở Michelangelo, đã giao cho anh tô điểm một phần của căn phòng; đó là nguyên do khiến anh được giao vẽ một bức tranh tường khác trong cuộc đua tài với Leonardo."

[20] Goffen, Renaissance Rivals, 143.



Bản sao bức Trận chiến Cascina đã bị mất tích của Michelangelo

Chủ đề Michelangelo được giao là một chiến thắng hiếm hoi khác của Florence, lần này là trước Pisa trong Trận chiến Cascina vào năm 1364. Cũng giống như Leonardo, Michelangelo đã không hoàn thành bức tranh, và một lần nữa chúng ta lại chỉ được biết về nó thông qua các bản sao của hình vẽ chuẩn bị đúng kích thước của bức tranh thật, trong đó có một bản do học trò của ông, Bastiano da Sangallo, chép lại.

Thay vì tập trung vào sự kiện cao trào giống như Leonardo thể hiện qua trận chiến giành lấy lá cờ hiệu của ông, Michelangelo chọn một phụ cảnh khá kỳ lạ với hình ảnh hơn một tá nhân vật nam cơ bắp đang khỏa thân. Đây là khoảnh khắc những người lính Florence đang tắm rửa nơi dòng sông Arno thì nhận được hiệu lệnh kẻ thù đang tấn công khiến họ vội vàng bò lên bờ sông và vơ lấy quần áo. Một sự kiện hiếm hoi trong lịch sử quân sự xoay quanh những người đàn ông khỏa thân sũng nước, đó là một cảnh tượng phù hợp với Michelangelo, người chưa từng lâm trận hay chứng kiến một trận chiến nào nhưng lại mê đắm những cơ thể nam giới. “Trong tất cả các tác phẩm của mình, Michelangelo đều bị thu hút bởi hình ảnh khỏa

thân," Jonathan Jones viết. "Ở đây, ông phô diễn nó như một nỗi ám ảnh – tập trung cao độ vào thói quen và cường điệu hóa thiên hướng của mình... Bất cứ ai trước đây chưa bị thuyết phục rằng Michelangelo trẻ tuổi bị cơ thể trần truồng của những người đàn ông ám ảnh đến mụ mẫm thì chắc chắn giờ đây đã nhận thấy điều đó."[21]

[21] Jones, The Lost Battles, 186.

Leonardo hiếm khi phê phán về họa sĩ khác[22] nhưng sau khi nhìn thấy cảnh tắm trần của Michelangelo, ông đã nhiều lần chê bai người mà ông gọi là "họa sĩ giải phẫu." Rõ ràng là ám chỉ đối thủ của mình, ông chế nhạo những người "vẽ các nhân vật khỏa thân trông như là gỗ đá, không một chút uyển chuyển duyên dáng, đến nỗi người xem sẽ nghĩ họ đang nhìn vào một bọc gỗ óc chó chứ không phải là hình hài một con người, hay là một bó củ cải chứ không phải những múi cơ sống động." Cụm từ un sacco di noce (bọc gỗ óc chó) khiến ông thích thú; tới hơn một lần ông đã dùng nó trong những nhận xét phê bình về các nhân vật khỏa thân cơ bắp của Michelangelo. "Không nên khiến cho người xem nhìn rõ toàn bộ các cơ bắp trên cơ thể... bằng không bạn sẽ vẽ ra một bọc gỗ óc chó chứ không phải một con người."[23]

[22] Botticelli là một ngoại lệ nổi bật khác.

[23] Codex Madrid, 2:128r; Paris Ms. L, 79r; Notebooks/J. P. Richter, 488.

Ở đây, ta lại nhận ra một khác biệt nữa giữa hai người nghệ sĩ. Michelangelo có xu hướng chuyên sâu vào những hình thể đàn ông khỏa thân cơ bắp; ngay cả khi vẽ trần Nhà nguyện Sistine một vài năm sau đó, ông cũng vẽ thêm hai mươi **ignudi** (nhân vật khỏa thân), tất cả là những người đàn ông cường tráng, để làm dàn nhân vật phụ. Leonardo, ngược lại, luôn tự hào về tính chất "bao trùm" nơi các nhân vật chủ đề của ông. Ông tin rằng, "Người họa sĩ nên tập trung vào tính toàn thể, bởi thật là thiếu tự trọng khi chỉ vẽ đẹp một thứ còn thứ khác lại vẽ rất tồi, như rất nhiều người chỉ nghiên cứu các mẫu hình khỏa thân mà chẳng hề theo đuổi sự đa dạng," Leonardo viết. "Đây là một khuyết điểm cần phải bị nghiêm khắc phê bình."[24] Đương nhiên là ông có thể vẽ các nhân vật khỏa thân, nhưng kỹ thuật điêu luyện của ông đến từ trí tưởng tượng và óc sáng tạo, thứ đòi hỏi cả sự phong phú đa dạng lẫn những tưởng tượng hoang đường

nhất. “Hãy để người họa sĩ làm nền những bức tranh tường thật lấy cảm hứng từ tính đa dạng,” ông nhắn nhủ.[25]

[24] Paris Ms. G, 5b; Notebooks/J. P. Richter, 503; Clark, 200.

[25] Codex Urbina, 61 r.

Chỉ trích ở mức sâu sắc hơn của Leonardo về Michelangelo là lý lẽ rằng hội họa so với điêu khắc là hình thức cao cấp hơn của nghệ thuật. Trong một đoạn viết ngay sau cuộc tranh tài vẽ các trận chiến ở Florence, Leonardo lý luận:

Hội họa bao trùm và chứa đựng trong nó toàn bộ những gì có thể tri giác được trong thiên nhiên, những thứ mà tính chất nghèo nàn của điêu khắc không thể làm được, như là chỉ ra màu sắc của tất cả các vật thể cùng các sắc độ giảm dần của chúng. Người họa sĩ sẽ thể hiện được những khoảng cách khác nhau bằng sự đa dạng của màu sắc khí quyển ở giữa vật thể và mắt người. Anh ta sẽ thể hiện các hình thái của vật thể nhọc nhằn xuyên qua màn sương mù như thế nào. Anh ta sẽ thể hiện những dãy núi và thung lũng hiện ra qua làn mây của một ngày mưa ra sao. Anh ta sẽ thể hiện được cả bụi đất, và cả những người chiến binh đang khiến chúng cuộn bốc lên cao ra sao.[26]

[26] Leonardo Treatise/Rigaud, ch. 40; Claire Farago, Leonardo’s Treatise on Painting: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas (Brill, 1992), 273. Farago cung cấp một bản dịch mới và cách diễn giải mang tính phản biện, bà bình luận về ngày tháng ra đời của đoạn này ở trang 403. Các mô tả tương tự của Leonardo nằm trong các chương 20 và 41 của luận thuyết.

Đương nhiên, Leonardo đang nói tới các tác phẩm điêu khắc của Michelangelo, nhưng khi đánh giá cả những bản tranh chép hiện còn sót lại, ta có thể thấy chỉ trích đó của ông cũng bao trùm cả bức Trận chiến Cascina và thậm chí là cả một vài tác phẩm hội họa đã hoàn thành khác của Michelangelo. Nói cách khác, Michelangelo vẽ tranh như một nhà điêu khắc, ông rất giỏi định dạng các hình thể bằng cách sử dụng những đường nét sắc cạnh, nhưng ông không có khả năng thể hiện những nét tinh tế bằng kỹ thuật phủ mờ sfumato, tạo bóng, ánh sáng khúc xạ, hiệu ứng thị giác dịu nhẹ, hay thay đổi phối cảnh màu sắc. Chính Michelangelo cũng thừa nhận công khai rằng ông thích cái đục hơn là cây cọ vẽ. “Tôi không ở đúng chỗ, và tôi không phải là một họa sĩ,” ông thú nhận trong một bài thơ khi bắt tay vào vẽ trần Nhà nguyện Sistine một vài năm sau đó.[27]

[27] Michelangelo, "To Giovanni Da Pistoia When the Author Was Painting the Vault of the Sistine Chapel" (1509), trong Michelangelo and the Sistine Chapel, Andrew Graham-Dixon (Skyhorse, 2009), ii, 65; bản dịch của Joel Agee, New York Review of Books, 19 tháng Sáu, 2014; bản dịch có sửa chữa trong Gail Mazur, Poetry Foundation, http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/57328.

Nhìn vào bức tranh sơn dầu kết hợp màu keo vẽ trên vóc gỗ của Michelangelo có tên **Thánh gia***, hoàn thành quanh quãng thời gian trùng với cuộc tranh tài ở Phòng họp Hội đồng Thành phố với Leonardo, sẽ cho ta thấy sự khác biệt trong phong cách giữa hai người nghệ sĩ này.

* Doni Tondo, bức tranh hoàn thiện duy nhất còn tồn tại của Michelangelo, Bảo tàng Uffizi, Florence.

Michelangelo dường như đã bị ảnh hưởng bởi hình mẫu mà Leonardo từng vẽ cho bức Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng với Thánh Anne, bức vẽ đã gây tác động mạnh mẽ khi được trưng bày ở Florence. Phiên bản của Michelangelo cho ta cảm giác về một câu chuyện kể tương tự, với các nhân vật xoắn vặn người trong một kết cấu rất chặt chẽ. Nhưng, những nét tương đồng chỉ dừng lại ở đây. Michelangelo thêm vào bức tranh nhân vật Joseph; vì những nguyên do mà có lẽ Freud sẽ là người phù hợp nhất để lý giải, Leonardo không bao giờ ghi lại một cách rõ ràng hình ảnh nhân vật Joseph trong bất kỳ tác phẩm nghệ thuật nào của ông. Dù có màu sắc rất sống động, ba nhân vật chính của Michelangelo dường như là được đục đẽo mà nên chứ không phải tạo hình từ cây cọ vẽ; họ không có sức sống, và biểu cảm của họ vừa không lôi cuốn cũng chẳng hề bí ẩn. Phần hậu cảnh không khắc họa thiên nhiên mà lại là chủ đề yêu thích của Michelangelo: các nhân vật khỏa thân nam, thơ thẩn dạo quanh trong những tư thế cứng đờ và lạc lõng, mặc dù chẳng có dòng sông nào để họ đầm mình. Họ được vẽ rất sắc nét, không có chút dấu hiệu nào của phối cảnh không gian hay phối cảnh khí quyển của Leonardo. "Ông hoàn toàn không sử dụng kỹ thuật phủ mờ nổi tiếng của Leonardo," Unger viết. Gayford gọi Thánh gia "gần như là sự cự tuyệt hoàn toàn các quan niệm của Leonardo về hội họa."[28]

[28] Gayford, Michelangelo, 251; Unger, Michelangelo, 117.

Bức họa của Michelangelo có những đường viền dày và sắc cạnh mà Leonardo, với tình yêu ông dành cho kỹ thuật phủ mờ sfumato và những ranh giới nhòa mờ, vô cùng khinh miệt, coi nó như một vấn đề triết học, khoa học thị giác, toán học và mỹ học.



Thánh gia của Michelangelo

Để định hình các vật thể, Michelangelo sử dụng đường nét chứ không dùng phương pháp của Leonardo là tạo bóng, cũng là lý do vì sao tác phẩm của Michelangelo trông phẳng chứ không nổi trên không gian ba chiều. Những đường viền sắc cạnh cũng là đặc điểm của bức Trận chiến Cascina, như được thể hiện ở một vài bức vẽ chuẩn bị. Cứ như thể ông nhìn phương pháp tạo ra một cảnh tượng chiến đấu mù mịt bụi và khói, nhòa mờ bởi chuyển động của Leonardo, rồi cả kỹ thuật phủ mờ sfumato trong các tác phẩm khác nữa, thế rồi quyết định sẽ làm điều hoàn toàn ngược lại. Phương pháp hoàn toàn khác biệt giữa họ thể hiện hai trường phái trong nghệ thuật

Florence: trường phái của Leonardo, Andrea del Sarto, Raphael, Fra Bartolomeo, và những người khác, nhấn mạnh sử dụng kỹ thuật sáng tối và phủ mờ, và phương pháp truyền thống hơn như của Michelangelo, Agnolo Bronzino, Alessandro Allori, và những người khác, ưa thích một **disegno*** dựa trên những đường viền rõ nét.[29]

* Từ tiếng Ý có nghĩa là một hình vẽ hay một thiết kế, mang một ý nghĩa phức hợp hơn trong nghệ thuật, vừa có nghĩa là khả năng tạo ra một bức vẽ, vừa có nghĩa là năng lực trí tuệ để sáng tạo ra một thiết kế.

[29] Cole, Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure, 17, 34, 77, và nhiều chỗ khác.

BỎ DỞ

Mùa xuân năm 1505, khi còn chưa kịp thực sự bắt tay vào vẽ bức họa ở Hội đồng Thành phố Florence, Michelangelo nhận lời mời của Giáo hoàng Julius II tới Rome để tạc một ngôi mộ. Như thể được tiếp thêm năng lượng nhờ sự vắng mặt của Michelangelo, Leonardo lao vào vẽ cảnh chiến trận của mình. Nhưng sau đó, Michelangelo nóng nảy lại bất đồng với Giáo hoàng vì cho rằng không nhận được sự tôn trọng như lẽ ra phải thế. (Những nghệ sĩ như Leonardo và Michelangelo thời ấy đã đạt đến địa vị mà ngay cả các vị giáo hoàng hay công hầu đôi khi cũng phải chiều theo ý họ). “Ngài có thể nói với Giáo hoàng rằng, từ giờ nếu ông ta muốn tôi thì có thể kiếm tôi ở chỗ khác,” Michelangelo tuyên bố, rồi trở lại Florence khoảng tháng Tư năm 1506.

Sự có mặt của Michelangelo ở Florence lại khiến Leonardo bất an, cộng thêm cả cơn chán chường quen thuộc lại trở lại cùng những khó khăn khi trộn hỗn hợp sơn dầu sao cho kết dính với bề mặt tường. Cuối cùng, ông trở lại Milan, xếp Trận chiến Anghiari vào danh sách dài các dự án bỏ dở của mình. Michelangelo cũng lại một lần nữa ra đi, quỳ gối xin Giáo hoàng thứ lỗi và sau đó trở lại Rome. Ông đã ở đó trong suốt một thập kỷ tiếp theo để vẽ các bức tranh tường trên trần Nhà nguyện Sistine.[30]

[30] John Addington Symonds, The Life of Michelangelo Buonarroti (Nimmo, 1893), 129, 156.

Vậy là chẳng có tác phẩm nào được hoàn thành. Trớ trêu thay, tác phẩm của hai nghệ sĩ lại thực sự biến mất do chính bàn tay của Vasari, người họa sĩ kiêm nhà viết tiểu sử đã vinh danh họ. Vào những năm 1560, ông được giao cho việc cải tạo lại phòng họp lớn, nơi ông đã tự tay vẽ lên đó sáu cảnh chiến trận. Trong những năm gần đây, một nhóm các chuyên gia,

trong đó có cả nhà phân tích nghệ thuật sử dụng công nghệ cao Maurizio Seracini, đã phát hiện ra một vài bằng chứng cho thấy một phần bức tranh của Leonardo có thể vẫn tồn tại phía dưới một trong những bức tranh của Vasari. Những lỗ nhỏ khoan xuyên qua tác phẩm của Vasari cho thấy một ít chất màu ở bức tường phía dưới mà có thể là từ chính bức họa của Leonardo. Nhưng chính quyền đã cương quyết phản đối đề nghị tiếp tục điều tra của nhóm chuyên gia, cho rằng nó có thể làm hư hại bức tranh tường của Vasari.[31]

[31] Rab Hatfield, Finding Leonardo (Florentine Press, 2007); "Finding the Lost da Vinci," National Geographic, March 2012, nationalgeographic.com/explorers/projects/lost-da-vinci/.

Một lần nữa chúng ta lại phải vật lộn để tìm ra nguyên nhân khiến Leonardo quyết định bỏ dở tác phẩm của mình. Nguyên nhân trực tiếp nhất chính là rắc rối với chất liệu. Vasari kể lại, "Với mong muốn vẽ lên tường bằng sơn dầu, ông đã làm một hỗn hợp quá thô để có thể làm chất kết dính với bề mặt tường, cho nên khi vẽ, hỗn hợp đó bắt đầu bị chảy xuống, vậy là chẳng bao lâu sau ông đã bỏ dở bức tranh, coi như nó đã bị hỏng."[32] Thêm vào đó là nỗi ám ảnh khó chịu mang tên Michelangelo luôn quanh quất ngay sau lưng; Leonardo không có cá tính cạnh tranh, nên có lẽ ông đã chẳng hứng thú gì với cuộc tranh tài đó.

[32] Farago, "Leonardo's Battle of Anghiari," 312; Kemp Marvellous, 224; Bramly, 348.

Tôi cho rằng còn một thách thức về mặt nghệ thuật nữa đã dẫn đến quyết định bỏ dở tác phẩm của Leonardo. Khi vẽ bức Bữa tối cuối cùng, ông đã quá chú ý tới trở ngại phải tìm ra một phối cảnh thị giác phù hợp cho một bức tranh tường rộng lớn có thể được nhìn ngắm từ nhiều lợi điểm khác nhau trong phòng. Một phối cảnh từ điểm nhìn ở trung tâm như truyền thống sẽ khiến các phần khác của bức tranh bị bóp méo. Các họa sĩ khác sẽ không để ý, hoặc sẽ chọn cách bỏ qua thực tế là các nhân vật trên một bức tranh tường lớn trông sẽ bất hợp lý về mặt tỷ lệ khi nhìn từ các phần khác nhau trong căn phòng. Nhưng Leonardo thì lại bị ám ảnh bởi quang học thị giác, toán học và nghệ thuật phối cảnh.

Với bức Bữa tối cuối cùng, ông từng nghĩ ra các mẹo, kỹ thuật và ảo ảnh khác nhau để khiến tác phẩm của mình trông chân thực khi nhìn từ các lợi điểm khác nhau, ông đã xác định được một lợi điểm tối ưu mà theo tính toán thì lý tưởng nhất là ở vị trí cách mười tới hai mươi lần chiều rộng bức

tranh. Nhưng diện tích bức tường trong phòng họp hội đồng nơi ông vẽ bức tranh sau này lại dài tới gần 17 mét, gấp hai lần bức Bữa tối cuối cùng, trong khi tác phẩm của ông sẽ chỉ có thể được nhìn từ điểm xa nhất là 21 mét, ít hơn rất nhiều so với hai lần chiều rộng bức tranh.

Thêm vào đó, bức tranh của ông là một cảnh ngoài trời với rất nhiều ánh sáng ban ngày, không giống như bức Bữa tối cuối cùng, khắc họa một bữa ăn tối thân mật lên bức tường của một phòng ăn đóng kín. Thử thách phải tạo phối cảnh từ mỗi góc nhìn để khiến bức tranh trở nên chân thực lại được kết hợp thêm với khó khăn khi phải thể hiện ánh sáng chiếu trực tiếp và ánh sáng khúc xạ cùng tạo bóng trong một cảnh tượng ngoài trời nhưng lại được đặt trong phòng. Leonardo đã yêu cầu chính quyền thành phố khoét thêm bốn ô cửa sổ nữa cho căn phòng, nhưng cũng không thể xóa bỏ hoàn toàn trở ngại này.[33]

[33] Farago, "Leonardo's Battle of Anghiari," 329.

Là một người cầu toàn, Leonardo đã phải đối mặt với những thách thức mà các nghệ sĩ khác sẽ bỏ qua nhưng bản thân ông thì không thể. Vậy là ông buông cọ vẽ. Hành động đó cũng có nghĩa là ông sẽ không bao giờ nhận được đơn đặt hàng nào từ chính quyền nữa. Nhưng nó cũng đã đưa ông vào lịch sử như một thiên tài bị ám ảnh chứ không chỉ là một họa sĩ bậc thầy đáng tin cậy.

"TRƯỜNG HỌC CỦA NHÂN LOẠI"

Hai cảnh tượng chiến đấu bị bỏ dở hóa ra lại là hai trong số những bức tranh bị mất tích có ảnh hưởng nhất trong lịch sử, chúng đã mở đầu thời kỳ Thịnh Phục hưng trong nghệ thuật. Theo Kenneth Clark, "Những hình mẫu chiến trận của Leonardo và Michelangelo là bước ngoặt của nghệ thuật Phục hưng."[34] Chúng được trưng bày ở Florence cho tới tận năm 1512, và các nghệ sĩ trẻ từ khắp nơi đã đổ về để chiêm ngưỡng chúng. Một trong số đó là nhà điêu khắc Cellini, người đã mô tả cảnh trưng bày trong tự truyện của mình: "Hai hình mẫu này nằm ở Lâu đài Medici và Đại sảnh của Giáo hoàng, và chừng nào vẫn còn ở đó thì chúng vẫn là trường học của nhân loại."[35]

[34] Clark, 198.

[35] The Life of Benvenuto Cellini, Written by Himself rất nhiều phiên bản có trên Internet.

Raphael đã tới Florence chỉ để ngắm nhìn những hình mẫu đã gây ra làn sóng xúc động mạnh mẽ đến thế, Vasari thì tả lại chúng và còn sao chép rất nhiều phiên bản khác nhau. Các chi tiết sống động của cả hai tác phẩm chưa hoàn thành đã thôi thúc những tưởng tượng, cùng phong cách đặc trưng riêng của các thế hệ tiếp sau. Jonathan Jones viết, "Những gương mặt cuồng nộ, những chiếc áo giáp sắt hình thù kỳ quái, những thân thể vặn xoắn, những tư thế quằn quại, những chiếc mặt nạ, và những chú ngựa cuồng điên – hai hình ảnh vĩ đại trong Phòng họp của Hội đồng đã mang đến cho các nghệ sĩ thế kỷ XVI một bữa đại tiệc của những điều kỳ thú. Trong hai tác phẩm tuyệt vời đó, hai người nghệ sĩ thiên tài đã cùng cố vượt qua nhau trong từng chi tiết nhỏ nhất."[36]

[36] Jones, The Lost Battles, 256.

Cuộc tranh tài là tiếng nói có trọng lượng hơn bất kỳ cuộc tranh biện nào nhằm nâng cao vị thế của các nghệ sĩ. Leonardo và Michelangelo đã trở thành những ngôi sao sáng, dẫn đường cho các nghệ sĩ khác làm được điều tương tự, vào thời đại mà họ vẫn hiếm khi ký tên vào tác phẩm của mình. Khi Giáo hoàng triệu mời Michelangelo, và khi người Milan ghen tị với người Florence vì được Leonardo phục vụ, đó là sự thừa nhận rằng các nghệ sĩ lớn đều có phong cách, cá tính nghệ thuật và tài năng rất riêng mà công chúng có thể nhận ra. Thay vì bị đối xử như những thành viên có thể được hoán đổi trong một phường nghề thủ công, những nghệ sĩ giỏi nhất giờ đây đã được coi như những ngôi sao đơn nhất.

CHƯƠNG 26

TRỞ LẠI MILAN

CÁI CHẾT CỦA SER PIERO

Giữa lúc Leonardo đang vật lộn với bức Trận chiến Anghiari thì cha ông qua đời.

Mối quan hệ của họ vốn luôn rất phức tạp. Piero da Vinci không bao giờ hợp pháp hóa Leonardo, nhưng có lẽ đó vừa là lòng tốt có chủ đích hoặc không có chủ đích, đồng thời cũng là biểu hiện của sự lạnh lùng xa cách. Nếu ông làm vậy, Leonardo có lẽ đã được kỳ vọng sẽ trở thành một vị chưởng khế, bất chấp luật lệ của phường nghề có thể gây chút trở ngại. Ser Piero biết rằng nghề đó không phù hợp với con trai. Ông đã giúp Leonardo nhận được ít nhất ba đơn đặt hàng vẽ tranh lớn, nhưng ông cũng soạn thảo những bản hợp đồng vô cùng chặt chẽ để buộc cậu con trai phải hoàn thành đúng hạn. Nên khi Leonardo bỏ dở các bức tranh, hẳn là chuyện đó đã gây ra căng thẳng giữa họ.

Piero không cưới mẹ của Leonardo, và sau đó thì có tới bốn người vợ. Hai người sau trẻ hơn Leonardo rất nhiều, và Piero đã có tất cả chín người con trai và hai người con gái với họ, trong đó nhiều đứa con được sinh ra khi ông đã ở tuổi bảy mươi. Những người anh chị em cùng cha khác mẹ của Leonardo đều chỉ đáng tuổi con ông, và họ không coi ông như một người có khả năng sẽ trở thành người thừa kế.

Những thăng trầm lớn trong gia đình trở nên rõ ràng khi Piero qua đời. Leonardo, đã ghi lại sự kiện này trong sổ tay của ông, bộc lộ ra di sản đầy khiếm khuyết của một chưởng khế “con nhà tông”. Dường như ông bị xúc động mạnh. Trên một trang giấy ghi nhiều danh sách các khoản chi tiêu vào tháng Bảy năm 1504, trong đó có cả “một florin cho Salai để chi dùng cho gia đình,” ông ghi chép lại như sau: “Thứ Tư vào lúc bảy giờ, Ser Piero da Vinci đã qua đời, ngày 9 tháng Bảy năm 1504.”[1] Có một chi tiết kỳ lạ: Ngày 9 tháng Bảy năm đó là thứ Ba.

[1] Codex Atl., 70b/208b; Notebooks/J. P. Richter, 1526, 1373.

Sau đó Leonardo còn làm một việc kỳ lạ hơn. Ở phía trên cùng bên phải của một trang giấy khác, chứa đầy những hình vẽ hình học quen thuộc cùng một vài cột số, ông lặp lại thông tin trên một dòng chữ nghiêng theo kiểu chữ viết từ trái sang phải truyền thống. Nếu nhìn cẩn thận, bạn sẽ thấy nó được viết bằng một loại mực khác so với các phần còn lại; việc được viết cẩn thận theo lối chữ viết thông thường cho thấy có thể nó đã được đọc cho một trong số các trợ lý của ông chép lại. Nó mở đầu, "Thứ Tư lúc bảy giờ." Từ tiếp theo có thể là "qua đời," nhưng nó đã bị gạch đi và bỏ dở. Trên dòng tiếp theo ông lại bắt đầu lại từ đầu: "Ngày 9 tháng Bảy năm 1504, thứ Tư vào lúc bảy giờ sáng, Ser Piero, chưởng khế tại Palazzo del Popolo, cha tôi, đã qua đời, lúc bảy giờ, thọ tám mươi tuổi, để lại mười người con trai và hai người con gái." Một lần nữa lại có sai sót trong ngày tháng, và lần này còn nhắc đến giờ chết tận hai lần. Ông cũng nhầm lẫn về tuổi của cha mình; Piero mới chỉ bảy mươi tám tuổi.[2]

[2] Codex Arundel, 272r; Notebooks/J. P. Richter, 1372. Xem chú thích chân trang của Richter về các ghi chép về tuổi của Piero.

Khi nói Piero có mười con trai, Leonardo đã tính cả mình vào đó. Tuy nhiên, cha ông không để lại cho ông bất cứ tài sản thừa kế nào. Dù tuổi xế bóng và là một vị chưởng khế, Piero không làm di chúc. Mặc dù không chủ động quyết định tước bỏ quyền thừa kế của Leonardo, ông biết rằng ra đi mà không để lại di chúc cũng có nghĩa là tài sản của ông sẽ chỉ được chia cho những đứa con trai hợp pháp. Có lẽ ông cảm thấy rằng, để lại tiền cho Leonardo là không cần thiết, bởi cậu con trai này đã thành tài, dù sự thực là Leonardo chưa bao giờ giàu có. Hoặc có thể Piero nghĩ rằng, một tài sản thừa kế sẽ khiến con trai mình thậm chí còn thờ ơ với việc hoàn thành các đơn đặt hàng hơn. Có khả năng nhất là Leonardo không phải người thừa kế hợp pháp, và khi quan hệ giữa họ trở nên căng thẳng, ông cảm thấy không có lý do gì phải thay đổi điều đó. Ông đã đưa Leonardo đến với thế giới này như một đứa con hoang, đã không hợp pháp hóa tư cách của cậu bé khi còn là một đứa trẻ, và với cái chết của mình, ông lại một lần nữa chối bỏ đứa con đó.[3]

[3] Beck, "Ser Piero da Vinci and His Son Leonardo," 29; Bramly, 356.

RỜI FLORENCE

Lần đầu tiên rời Florence để tới Milan, vào năm 1482, Leonardo đã bỏ dở bức họa Sự sùng kính của các hiền sĩ khi mới chỉ vẽ xong hình mẫu. Khi ông quyết định trở lại Milan lần hai, vào năm 1506, ông lại tiếp tục để bức Trận chiến Anghiari, một tác phẩm cũng đầy hứa hẹn tương tự, trở thành một bức tranh dang dở. Lần này, ông đã ở lại Milan bảy năm, chỉ thi thoảng mới về thăm Florence.

Cái cớ để ông tới Milan lần này là để giải quyết tranh chấp liên quan tới phiên bản thứ hai của bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá. Ông và đồng tác giả của bức tranh, Ambrogio de Predis, vẫn chưa được thanh toán tiền, và họ đã đưa sự việc ra tòa. Một thẩm phán đã xử họ thua kiện vào tháng Tư năm 1506, và đã dùng từ **imperfetto** để nói về bức tranh, một từ vừa mang nghĩa "không hoàn thành" vừa mang nghĩa "không hoàn hảo." Đặc biệt, lời phán quyết còn nói rằng, bức tranh không có sự tham gia đầy đủ của Leonardo, vậy là ông được yêu cầu tới để bổ sung những chỉnh sửa hoàn thiện sau cùng trước khi khoản thanh toán được chi trả.

Nếu muốn, Leonardo đã có thể khước từ việc triệu hồi ông về lại Milan bằng cách không nhận các khoản thanh toán cho bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá nữa. Tiền chưa bao giờ sai khiến được ông, cộng thêm thực tế là ông sẽ kiếm được số tiền tương tự nếu ở lại Florence và hoàn thiện bức Trận chiến Anghiari Nhưng ông thuận theo yêu cầu triệu hồi trở lại Milan là bởi vì ông muốn như vậy. Ông không hề muốn tiếp tục vật lộn với cảnh tượng chiến trận đó, không muốn cạnh tranh với một nghệ sĩ trẻ vẽ tranh như thể một thợ điêu khắc, hoặc sống trong cùng thành phố với các anh chị em cùng cha khác mẹ của mình.

Chính quyền Florence miễn cưỡng để ông ra đi vào cuối tháng Năm năm 1506, một phần vì những lý do mang tính ngoại giao. Florence được bảo vệ khỏi Borgia, và sau đó là nhiều kẻ xâm lược hùng mạnh khác nhờ vào vua Pháp Louis XII, người khi ấy đã kiểm soát được Milan và hơn nữa còn vô cùng ngưỡng mộ bức Bữa tối cuối cùng và người nghệ sĩ đã vẽ nó. Louis đã thể hiện mong muốn triệu vời Leonardo trở lại Milan, ít nhất là tạm thời, còn các nhà lãnh đạo của Florence thì lại e sợ không dám chối từ. Tuy nhiên, họ muốn Leonardo chỉ tạm thời ở lại Milan, cho nên họ đã yêu cầu

ông ký một chứng thư có cam kết rằng ông sẽ trở lại Florence trong vòng ba tháng. Người quản lý ngân hàng của ông cũng phải cùng ký tên và cam kết sẽ trả khoản tiền phạt 150 florin nếu ông không tuân thủ. (Khoản thanh toán cuối cùng cho bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá, khi ông thu hồi được, chỉ là 35 florin).

Khi thời hạn ba tháng của Leonardo sắp kết thúc, sự việc đã ngã ngũ rằng ông sẽ không sớm trở lại Florence. Để né tránh yêu cầu từ phía Florence hay né khoản tiền phạt phải trả, ông đã nhờ cậy các nhà bảo trợ người Pháp thực thi một loạt động thái ngoại giao vô cùng dài dòng và hài hước. Tháng Tám năm 1506, Charles d'Amboise, thống đốc người Pháp đang cai trị Milan, đã gửi đi hai bức thư, một bức khá nhẹ nhàng lịch thiệp còn bức kia thì kiên quyết có phần thô lỗ hơn, nói rằng "bất chấp mọi lời hứa trước đây", Leonardo cần gia hạn thêm thời gian tại Florence bởi ông ta chưa hoàn thành toàn bộ các dự án mà nhà vua mong muốn ông ta thực hiện. Các nhà lãnh đạo Florence ưng thuận khi cho rằng ông sẽ trở lại vào cuối tháng Chín.

Không lấy gì làm ngạc nhiên, chuyện đó đã không hề xảy ra, đến đầu tháng Mười, Soderini, người đứng đầu Hội đồng Thành phố Florence đã mất hết kiên nhẫn, ông gửi một lá thư nhằm thẳng vào danh dự của Leonardo và đe dọa mối quan hệ giữa Florence và Milan, "Leonardo đã không cư xử như ông ta nên làm với chính quyền của một nền cộng hòa, bởi ông ta đã nhận một khoản tiền lớn trong khi chỉ mới bắt tay vào tác phẩm mà ông ta được giao phó", ông viết. "Chúng tôi không mong phải thực hiện bất kỳ yêu cầu nào liên quan tới vấn đề này nữa, bởi tác phẩm vĩ đại này là vì lợi ích của các công dân của chúng tôi, và để chúng tôi giải phóng ông khỏi các nghĩa vụ của mình sẽ là một sự thất bại trong thực thi nhiệm vụ của chúng tôi."[4]

[4] Thư của Soderini, 9 tháng Mười, 1506, trong Farago, "Leonardo's Battle of Anghiari" 329; Nicholl, 407.

Nhưng Leonardo vẫn cứ ở lại Milan. Charles d'Amboise viết một lá thư khiển trách lịch thiệp, văn hoa tới những người Florence, nhấn mạnh rằng Leonardo được yêu mến ở Milan và đã không được đánh giá đúng mức ở Florence, đặc biệt là đối với các tài năng kỹ thuật của ông. "Chúng tôi là những người yêu mến ông ngay từ khi còn chưa được gặp mặt, và giờ khi chúng tôi đã biết ông và đã được ở cùng ông, chúng tôi đã có rất nhiều trải nghiệm riêng với những tài năng khác nhau của ông, chúng tôi thực sự cho

rằng danh tiếng của ông trong hội họa tương đối mờ nhạt so với những hiểu biết khác mà ông đã đạt tới trình độ rất cao." Mặc dù đồng ý rằng Leonardo sẽ được tự do trở lại Florence nếu muốn, ông thêm vào một lời quở trách rằng người Florence nên đối xử tốt hơn với đứa con trai ruột của mình: "Nếu phù hợp để tiến cử một con người tài năng đến vậy tới những người đồng hương của ông, chúng tôi xin tiến cử ông tới các ngài với lòng nhiệt thành nhất, và xin đảm bảo với các ngài rằng, mọi thứ mà các ngài làm nhằm gia tăng thêm tài sản và phú quý cho ông, hay bất kỳ vinh dự nào khác dành cho ông, sẽ khiến chúng tôi, cũng như ông, cảm thấy vui sướng vô bờ, và chúng tôi sẽ vô cùng biết ơn các ngài."[5]

[5] Charles d'Amboise letter, December 16, 1506; Eugène Müntz, Leonardo da Vinci (Parkstone, 2012; bản gốc tiếng Pháp 1898), 2:197; Nicholl, 408.

Đến lúc đó thì vua Louis, người đã bổ nhiệm Leonardo là "họa sĩ và kỹ sư chính thức" của mình đã can thiệp với tư cách cá nhân từ triều đình Pháp tại Blois. Triệu vời đại sứ Florence, nhà vua kiên quyết yêu cầu Leonardo ở lại Milan cho đến khi mình đích thân ngự giá. "Hội đồng của các ngài phải giúp ta một việc," nhà vua kiên quyết. "Ông ấy là một bậc thầy xuất sắc, và ta muốn có được một số thứ do chính tay ông ấy làm ra, một vài bức tranh thờ nhỏ hình Đức Mẹ và những thứ khác, theo sở thích của ta, và có thể ta sẽ yêu cầu ông ấy vẽ chân dung ta nữa," nhà vua nói với vị đại sứ. Các nhà lãnh đạo Florence nhận ra rằng, họ không còn lựa chọn nào khác là buộc phải làm hài lòng nhà bảo trợ quân sự của mình. Hội đồng đáp lại, "[Florence] không thể có vinh dự nào lớn hơn là tuân theo ý muốn của Đức vua... Không chỉ Leonardo mà tất cả mọi công dân khác đều sẵn lòng làm thỏa những ước nguyện và yêu cầu của Ngài.[6]

[6] Công sứ của Florence Francesco Pandolfino, 7 tháng Một, 1507; Müntz,Leonardo da Vinci, 2:200; Kemp Marvellous, 209.

Vì thế đến tháng Năm 1507, Leonardo vẫn ở lại Milan khi vua Louis ngự giá tới Milan trong niềm hân hoan chiến thắng khi ngài vừa dẹp yên một cuộc nổi dậy ở Genoa ngay trên đường đi. Dẫn đầu đoàn người là ba trăm kỵ binh áo giáp, cùng "một cỗ xe chiến thắng mang theo tượng Nữ thần Đức hạnh và Thần Chiến tranh cầm trên tay một mũi tên [và] tay kia là một cây cọ."[7]

[7] Đức Vua tới vào ngày 24 tháng Năm, 1507, không phải tháng Tư như một số tài liệu đề cập. Nicholl, 409; Ella Noyes, The Story of Milan (Dent, 1908), 380; Arthur Tilley, The Dawn of the French Renaissance (Cambridge, 1918), 122.

Để kỷ niệm chuyến viếng thăm của nhà vua, nhiều ngày lễ hội cùng các đám rước đã diễn ra, và đương nhiên Leonardo chính là người đạo diễn chúng. Một cuộc thi cưỡi ngựa đấu thương được tổ chức tại quảng trường, và chính Isabella d'Este, người vẫn chưa thỏa ước nguyện có một bức tranh chân dung do Leonardo vẽ, cũng có mặt tại vũ hội hóa trang.[8] Sau Savonarola, nền cộng hòa Florence đã không còn nuông chiều những lễ hội như thế này nữa, nhưng người dân Milan thì vẫn còn được thưởng thức chúng, đó cũng là một lý do nữa khiến Leonardo yêu mến Milan.

[8] Julia Cartright, "The Castello of Milan," Monthly Review, tháng Tám 1901, 117.

FRANCESCO MELZI

Trong khi ở lại Milan vào năm 1507, Leonardo đã gặp một thanh niên mười bốn tuổi tên là Francesco Melzi. Cậu là con trai một quý tộc đáng kính, người từng là một chỉ huy trong quân đội Milan và sau này là một kỹ sư xây dựng, đã góp phần củng cố hệ thống phòng thủ cho thành phố, những việc làm khiến Leonardo vô cùng thích thú. Nhà Melzi sống trong căn biệt thự lớn nhất ở thị trấn Vaprio, bên bờ con sông nhìn ra toàn cảnh Milan, và Leonardo cũng thường lui tới đó, coi đó như ngôi nhà thứ hai của mình.[9]

[9] Phần này trích từ Nicholl, 412ff.; Bramly, 368ff.; Payne, Kindle loc. 4500ff; Marrion Wilcox, "Francesco Melzi, Disciple of Leonardo," Art & Life 11.6 (tháng Mười hai 1919).

Khi ấy Leonardo đã năm mươi lăm, không có con trai hay người thừa kế. Còn chàng trai Francesco lại là một nghệ sĩ trẻ tràn đầy cảm hứng với vẻ ngoài xinh đẹp theo kiểu dịu dàng giống như Salai, và lại còn có chút tài năng. Với sự cho phép của người cha, Leonardo đã nhận Francesco làm con nuôi, hoặc thông qua một thỏa thuận không chính thức hoặc là một hợp đồng pháp lý, văn bản sẽ được nhắc tới trong di chúc của Leonardo sau đó một thập kỷ. Leonardo trở thành người bảo trợ hợp pháp, cha đỡ đầu, cha nuôi, thầy giáo và ông chủ của chàng trai Melzi trẻ tuổi. Mặc dù quyết định của ông ngày nay có thể được xem là kỳ lạ, nhưng vào thời đó thì nó là cơ hội để nhà Melzi giúp cho con trai họ trở thành học trò, người thừa kế và thư ký của một người tâm phúc của gia đình mà hóa ra lại là người nghệ sĩ sáng tạo nhất của thời đại. Về sau, Leonardo vẫn luôn thân

thiết với cả gia đình Melzi, thậm chí còn giúp họ cải tạo ngôi biệt thự của gia đình.



Chân dung Francesco Melzi của họa sĩ Boltraffio

Vậy là trong suốt phần đời còn lại của mình, Leonardo sẽ có Francesco Melzi ở bên cạnh. Cậu ta sẽ làm việc trong vai trò trợ lý riêng và người soạn thảo văn bản của Leonardo, phụ trách thảo các thư từ, giữ gìn giấy tờ của ông và lưu giữ chúng sau khi ông qua đời. Melzi có kiểu chữ viết nghiêng

tuyệt đẹp và các đoạn ghi chép của cậu có thể được tìm thấy ở khắp nơi trong sổ tay của Leonardo. Cậu cũng là học trò của Leonardo trong nghệ thuật. Dù không bao giờ trở thành một họa sĩ bậc thầy, cậu là một nghệ sĩ và người phác họa giỏi, tác giả của nhiều bức vẽ quý trong đó có bức vẽ Leonardo nổi tiếng, đồng thời cũng sao chép rất nhiều tác phẩm của ông. Với tài năng, sự chăm chỉ nhanh nhẹn cùng tính tình hòa nhã, cậu trở thành người bạn đồng hành tận tụy của Leonardo, và là nhân vật ít phức tạp và tinh quái hơn so với Salai.

Nhiều năm sau, nhà viết sử Vasari có dịp được quen biết Melzi, và kể lại rằng đó là "một chàng trai rất xinh đẹp và được Leonardo vô cùng yêu mến." Đó cũng là những từ mà Vasari viết về Salai, nhưng không rõ là liệu trong trường hợp này có mối quan hệ yêu đương hay tình dục nào giữa họ hay không. Tôi nghi ngờ chuyện đó. Không có lẽ cha của Melzi lại trao con trai cho Leonardo vì một mối quan hệ như thế, và chúng ta cũng biết rằng sau khi Leonardo qua đời, Melzi đã kết hôn với một phụ nữ quý tộc tiếng tăm và có tám người con. Giống như rất nhiều điều trong cuộc đời Leonardo, lần này cũng lại có một màn sương che phủ sự thật về mối quan hệ thực sự giữa họ.

Có một điều rất rõ ràng là mối quan hệ của họ không chỉ thân thiết mà còn gần gũi như gia đình. Leonardo từng soạn một lá thư vào đầu năm 1508, thể hiện cả sự trìu mến lẫn khả năng dễ bị tổn thương:

Chúc một ngày tốt lành, Quý ông [Messer, một cách chào thể hiện sự tôn trọng địa vị quý tộc] Francesco,

Vì Chúa, tại sao anh không trả lời bất kỳ lá thư nào mà ta gửi? Hãy đợi đến khi ta tới, và thề có Chúa, ta sẽ khiến anh phải viết nhiều tới nỗi sẽ phải hối hận.[10]

[10] Notebooks/J. P. Richter, 1350; Codex Atl., 1037v/372v-a.

Tiếp sau đó là một bản thảo khác của một lá thư kín đáo hơn gửi cho Melzi. Nội dung nói về một câu hỏi cần được giải đáp về quyền sử dụng nước mà nhà vua đã ban cho Leonardo thay cho một khoản thanh toán, cùng ghi chú, "Ta đã viết cho người giám thị và cả cho anh, và rồi lại viết thêm lần nữa, nhưng chẳng bao giờ có câu trả lời. Vậy nên anh sẽ phải vì Chúa lòng lành mà trả lời ta xem chuyện gì đã xảy ra."

Lá thư đề cập tới chi tiết là Leonardo đang gửi các thư từ trao đổi qua Salai, khi ấy hai mươi bảy tuổi. Chi tiết đó đặt ra câu hỏi liệu người bạn đồng hành lâu năm của Leonardo có suy nghĩ gì trước sự xuất hiện của người thanh niên quý tộc trẻ tuổi hơn và lịch thiệp hơn nhiều trong nhà. Chúng ta biết rằng cả hai đều đã ở bên Leonardo trong suốt mười năm tiếp theo và rằng Melzi được trả lương cao hơn. Có một bằng chứng cho thấy Leonardo đã phải cố gắng giữ hòa khí với Salai. Đó chính là sự xuất hiện vào khoảng thời gian này, năm 1508, dòng ghi chú đã được đề cập ở phần trước của cuốn sách: “Salai, ta muốn hòa bình, không phải chiến tranh. Đừng gây chiến nữa. Ta chịu thua rồi.”[11]

[11] Paris Ms. C; Notebooks/Irma Richter, 290, 291; Bramly, 223, 228; Codex Atl., 663v; Nicholl, 276.

Dù Melzi có bao giờ trở thành người tình của Leonardo hay không thì cậu ta cũng trở thành một cái gì đó quan trọng hơn nhiều. Leonardo yêu quý cậu ta như con trai, và ông cũng cần có một đứa con trai để yêu thương, vẻ ngoài xinh đẹp và hấp dẫn của Melzi chắc chắn đã giúp ích phần nào, không nghi ngờ gì đó cũng là một lý do Leonardo muốn có cậu ta bên cạnh. Nhưng cậu ta cũng là người bạn đồng hành trung thành và tận tụy mà Leonardo có thể truyền lại các cuốn sổ tay, tài sản, hiểu biết và trí tuệ của mình. Cậu đã an ủi ông như thể một đứa con trai.

Đến năm 1508, đó là tất cả những gì quan trọng đối với Leonardo. Khi đã bước qua tuổi năm mươi, các cuốn sổ tay của ông cho chúng ta biết những điều thầm kín trong nhận thức của ông về cái chết. Cha ông đã qua đời. Mẹ ông cũng vậy. Ông bị các em trai cùng cha khác mẹ coi như người ngoài, ông không có người thân nào khác ngoài Francesco Melzi.

MÀN KỊCH CHEN GIỮA Ở FLORENCE: MỘT TRẬN CHIẾN THỪA KẾ

Chính những tranh chấp tài sản thừa kế với các em trai cùng cha khác mẹ chứ không phải sự hối thúc của Hội đồng hay ý muốn trở lại vẽ bức Trận chiến Anghiari đã đưa Leonardo tạm quay trở lại Florence vào tháng Tám năm 1507.

Sau khi Leonardo không được thừa hưởng chút tài sản nào từ cha, người chú Francesco da Vinci mà Leonardo yêu mến, người đàn ông dịu dàng không tham vọng ở quê nhà từng giống như một người anh trai hay người cha trìu mến của Leonardo, đã quyết định sẽ bù đắp cho ông. Không có

con riêng, Francesco đã thay đổi di chúc và khi qua đời vào đầu năm 1507, ông đã để lại tài sản cho Leonardo. Điều này rõ ràng trái với lẽ thường là tài sản của ông sẽ thuộc về những đứa con hợp pháp của Piero, và họ đã kiện Leonardo. Vụ kiện chính xoay quanh một mảnh đất nông trang cùng với hai căn nhà cách Vinci bốn dặm về phía đông.

Đối với Leonardo, đó là vấn đề nguyên tắc đạo đức cũng như quyền sở hữu. Ông đã cho chú mượn tiền để cải tạo ngôi nhà ở nông trang, ông cũng thi thoảng về đó để làm một số thí nghiệm và vẽ quang cảnh xung quanh. Kết quả là một lá thư giận dữ nữa được tìm thấy trong sổ tay của ông. Nó nhằm vào các em trai cùng cha khác mẹ nhưng được viết theo ngôi thứ ba, có thể bởi ông đã nhờ ai đó thay mặt mình gửi thư đi. “Ngươi muốn điều xấu xa nhất xảy đến với Francesco,” ông viết. “Ngươi không muốn trả lại người thừa kế của ông ấy số tiền người đó đã cho mượn.” Ngươi đối xử với Leonardo “không phải như một người anh mà là một người hoàn toàn xa lạ.”[12]

[12] Codex Atl., 571a-v/214r-a; Pedretti Commentary, 1:298. Carlo Pedretti phiên lại từ bản chép tay của Leonardo tài sản tranh chấp là “Il botro,” nhưng những người khác lại xem ý nghĩa của cụm từ đó là “tài sản của các ngươi.”

Nhà vua Pháp đã trợ giúp Leonardo, hy vọng ông sớm quay trở lại Milan, ông viết cho Hội đồng Thành phố Florence, “Ta đã được thông báo rằng, Leonardo da Vinci đáng mến của ta, họa sĩ và kỹ sư chính thức, đang có một vài tranh chấp chưa giải quyết xong ở Florence với các em trai liên quan đến một vài tài sản thừa kế.” Nhấn mạnh rằng việc Leonardo “có mặt và phục vụ ta” là rất quan trọng, nhà vua hối thúc Florence “dàn xếp tranh chấp và thực thi công lý không trì hoãn; và các ngài sẽ khiến ta rất vui sướng vì điều đó.”[13] Lá thư được ký và có thể là được dàn xếp và soạn thảo bởi thư ký của nhà vua, Robertet, người mà Leonardo từng vẽ cho bức tranh Đức Mẹ với cây kéo sợi.

[13] Louis, nhà vua nước Pháp, gửi tới Người đứng đầu và chính quyền Florence, 26 tháng Bảy, 1507; Müntz, 186; Payne, Kindle loc. 4280.

Lá thư của nhà vua không có mấy tác dụng. Đến tháng Chín, vụ kiện tụng tài sản thừa kế của Leonardo vẫn chưa giải quyết xong, và ông lại cố kêu gọi sự trợ giúp thêm một lần nữa. Ông viết một lá thư, lần này do thư ký của Machiavelli là Agostino Vespucci soạn, gửi tới Hồng y Ippolito d’Este,

anh trai của Isabella và Beatrice. Vị hồng y chính là bạn của viên thẩm phán. “Ta khẩn nài, cấp bách hết sức,” Leonardo nài nỉ, “[Đức Ông] viết một lá thư tới Ngài Raphaello [vị thẩm phán] theo cách khéo léo và trìu mến nhất mà Đức Ông biết rất rõ, giới thiệu tới ông ấy Leonardo Vincio, người phục vụ hèn mọn của Đức Ông, đề nghị và hối thúc ông ấy không chỉ thực thi công lý mà còn thực thi nó một cách nhanh chóng nhất.”[14]

[14] Thư của Leonardo, 18 tháng Chín, 1507, trong Notebooks/ Irma Richter, 336.

Cuối cùng, Leonardo giành được một chiến thắng không trọn vẹn, trên cơ sở phương án dàn xếp mà ông nhắc đến trong lá thư đầy giận dữ gửi các em trai: “Trời, sao không để ông ấy [Leonardo] được hưởng tài sản và các nguồn lợi phát sinh từ nó suốt đời, rồi sau nó sẽ được trả lại cho con cháu các ngươi?” Đó có thể là những gì đã diễn ra. Leonardo được trao quyền sở hữu tài sản và nguồn lợi từ nó, nhưng khi qua đời ông đã để lại nó cho những người em chứ không phải là Melzi.[15]

[15] Thư của Melzi gửi những người em trai cùng cha khác mẹ của Leonardo vào ngày 1 tháng Sáu năm 1519, cho họ biết Leonardo đã qua đời, có nhắc tới tài sản ở Fiesoie, nhưng có vẻ như không phải là tài sản này. Tuy nhiên, có vẻ như tài sản của Francesco da Vinci đã được Leonardo sử dụng, sau đó thuộc về các em trai của ông.

Vụ kiện được dàn xếp, Leonardo đã sẵn sàng trở lại Milan. Trong vòng tám tháng ở Florence, ông không hề đặt bút vẽ nốt bức Trận chiến Anghiari, cũng chẳng hề mảy may muốn làm việc đó. Ông không biết làm thế nào để bức tranh khiến ông hài lòng, vả lại, tôi nghĩ ông cũng sẵn lòng bỏ lại nó để trở về cái thành phố thích hợp hơn cho các sở thích đa dạng của ông.

Nhưng ông cũng lo ngại rằng mình có thể sẽ mất đi sự yêu mến của các nhà cầm quyền Pháp ở Milan. Ông đã đi lâu hơn dự định, các yêu cầu của ông về đảm bảo quyền sử dụng nước mà nhà vua đã ban cho ông hóa ra lại gặp vấn đề vướng mắc, và một vài lá thư gửi tới Charles d’Amboise, thống đốc người Pháp của Milan đã được chuyển đi mà không có dấu hiệu hồi âm. Vậy là ông gửi Salai tới Milan để đánh giá tình hình và gửi một lá thư nữa cho Charles. “Tôi ngờ rằng những thừa nhận quá yếu mềm của tôi về những lợi ích to lớn mà tôi nhận được từ Quý ông có thể đã khiến Quý ông giận dữ với tôi, và vì lý do này mà Quý ông đã không trả lời nhiều lá thư tôi gửi,” ông viết. “Tôi gửi Salai tới Quý ông để Quý ông biết rằng, giờ tôi đã sắp kết thúc việc tranh chấp pháp lý với các em trai và tôi hy vọng sẽ có mặt ở Milan vào dịp Lễ Phục sinh.” Ông cũng mang theo cả những

món quà. “Tôi sẽ mang theo hai bức tranh thờ Đức Mẹ có kích thước khác nhau, để dành cho Đức Vua, con chiên mộ đạo nhất, hay bất cứ ai mà Quý ông chọn.”

Sau đó, ông thêm vào đôi chút than vãn. Ông từng ở trong lâu đài của vị thống đốc, nhưng giờ ông muốn một chỗ ở cho riêng mình. “Tôi mong được biết mình sẽ ở đâu khi trở về, bởi tôi không muốn làm phiền Quý Ông nữa.” Ông cũng hỏi liệu ông có tiếp tục nhận lương từ nhà vua và nếu ngài thống đốc có thể làm rõ vấn đề quyền sử dụng nước mà ông đã được ban cho. Như ông từng làm trong bức thư nổi tiếng gửi cho vị thống đốc trước đây của Milan khi lần đầu tới đây vào năm 1482, Leonardo làm rõ rằng mình không chỉ là một họa sĩ. “Tôi mong rằng, khi tôi chế tạo máy móc và những thứ khác, chúng sẽ khiến Đức Vua, con chiên mộ đạo nhất của chúng ta hài lòng.”[16]

[16] Codex Atl., 317r; Notebooks/J. P. Richter, 1349.

Mọi chuyện được dàn xếp ổn thỏa, và đến cuối tháng Tư năm 1508, Leonardo trở lại Milan, được ban cho một căn nhà trong một nhà thờ của xứ đạo; bắt đầu nhận được khoản thanh toán thường xuyên do nhà vua Pháp chi trả, đồng thời được thanh toán lần cuối cho bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá vào tháng Mười. Cả Salai và Melzi đều đi cùng với ông, và một lần nữa, thế giới của ông lại trở về như cũ. Suốt một thập kỷ sau đó, ông chỉ trở về Florence trong những cuộc thăm viếng ngắn ngày, nhưng không bao giờ làm việc tại đó nữa. Trái tim và tổ ấm của ông lại một lần nữa thuộc về Milan.

NHỮNG SAO LÃNG VUI VẺ Ở MILAN

Để hiểu được Leonardo, cần hiểu tại sao ông rời khỏi Florence, lần này là mãi mãi. Một lý do đơn giản là: ông thích Milan hơn. Nó không có Michelangelo, không có những người em trai cùng cha khác mẹ kiện tụng ông, không có bóng ma của người cha ám ảnh. Nó có triều đình thay vì một nền cộng hòa, với những đám rước hân hoan chứ không phải mùi hôi thối còn đọng lại sau lửa phù hoa. Nó có những nhà bảo trợ đáng mến chứ không phải các hội đồng giám sát. Và người bảo trợ trước nhất cũng là người yêu mến ông hơn cả, Charles d’Amboise, thống lĩnh người Pháp từng viết lá thư nhã nhặn gợi nhắc Florence về người con kiệt xuất của họ.

Nhưng ngoài sự yêu thích cuộc sống ở Milan còn có một lý do khác khiến Leonardo ra đi. Lần đầu tới Milan, ông muốn định vị lại mình như một kỹ sư, nhà khoa học và nhà phát minh. Giờ đây, hai mươi lăm năm sau, ông không chỉ trốn chạy khỏi Florence mà cả cuộc sống của một nghệ sĩ của công chúng, người chủ yếu được biết tới bởi các bức tranh. Như người đại diện của Isabelle d'Este từng nói, "ông ấy không thèm ngó tới cây cọ vẽ."

Florence là trung tâm nghệ thuật của nền Phục hưng Ý, nhưng Milan và trường đại học ở thành phố Pavia gần đó đã trở nên đa dạng hơn về học thuật. Charles d'Amboise tận tâm tạo ra một triều đình giống như của nhà Sforza, trong đó hội tụ các họa sĩ, nghệ sĩ giải trí, nhà khoa học, toán học và kỹ sư. Leonardo là viên ngọc quý giá nhất bởi ông là sự kết hợp của tất cả những bộ môn trên.

Trong thời gian lưu lại ít lâu tại Florence vì vấn đề pháp lý, Leonardo đã tập trung chủ yếu vào khoa học chứ không phải các đơn đặt hàng vẽ tranh, ông mổ xẻ xác người mà tổng số được cho là cả trăm cái, lên kế hoạch thử nghiệm một trong số các thiết bị bay, bắt đầu viết một cuốn lý thuyết về địa lý và nước, làm ra một cái thùng nước bằng thủy tinh để nghiên cứu các dòng nước chảy lắng phù sa như thế nào, và lặn dưới nước để so sánh đuôi cá với cánh chim, và ghi lại những kết luận rút ra trên cùng trang sổ tay nơi ông soạn lá thư giận dữ gửi tới những người em trai, ông tin rằng mình cũng nên theo đuổi những thú vui này giữa những sục sôi trí tuệ ở Milan.

"Bắt đầu tại Milan vào ngày 12 tháng Chín năm 1508," ông viết trên trang đầu của cuốn sổ tay mới ngay sau khi trở lại Milan.[17] Cuốn sổ tay tràn ngập các nghiên cứu địa chất, nước, chim, quang học, thiên văn và kiến trúc, ông cũng bận bịu với việc vẽ một tấm bản đồ sơ bộ của thành phố khi nhìn từ trên cao, đề xuất các vị trí thích hợp cho dàn hợp xướng tại Nhà thờ chính tòa, chế tạo các thiết bị quân sự có thể dùng để chống lại Venice.

[17] Paris Ms. F.

Ngoài những sục sôi trí tuệ, Milan còn có những đám rước và lễ hội rực rỡ mà giờ đây đã vượt xa hơn rất nhiều so với Florence cộng hòa. Khi vua Louis tới thăm lại Milan vào tháng Bảy năm 1509, đoàn tùy tùng bao gồm năm xe chiến mã đại diện cho những thị trấn mà Pháp vừa chiếm được,

theo sau là cỗ xe chiến thắng với ba nhân vật được hóa trang với những ý nghĩa phúng dụ, đại diện cho các thần Chiến thắng, Tiếng tăm và Hạnh phúc, đây cũng là chủ đề mà Leonardo rất thích thú. Để chào mừng đức vua ngự giá, Leonardo đã dựng một con sư tử máy. Một quan sát viên kể lại, “Leonardo da Vinci, họa sĩ nổi tiếng và một người con của Florence chúng ta, đã chế tạo ra một thứ kỳ lạ như sau: ông đã tạo ra một con sư tử đặt ở trên cổng thành, đang nằm dài ở đó, nhưng sau đó nó đứng bật dậy khi Nhà Vua bước vào thành phố, mở phanh ngực bằng hai chân và kéo ra những quả bóng màu xanh đầy hoa huệ tây bằng vàng, ném xuống và trải ra khắp mặt đất.” Con sư tử, cũng được cả Vasari mô tả, đã trở thành chuẩn mực của các đám rước trong tương lai do Leonardo biên đạo hay được truyền cảm hứng từ ông, trong đó có đám rước mừng Francis I tiến vào Lyon vào năm 1515 và vào Argentan vào năm 1517.[18]

[18] Jill Burke, “Meaning and Crisis in the Early Sixteenth Century: Interpreting Leonardo’s Lion,” Oxford Art Journal 29.1 (2006), 79-91.

Leonardo còn có thú vui kết hợp các buổi trình diễn với nghệ thuật kiến trúc. Tại lâu đài của nhà bảo trợ, Charles d’Amboise, ông lên các kế hoạch mở rộng căn phòng lớn để nó tổ chức được các vũ hội hóa trang và các buổi biểu diễn. “Hội trường dành cho lễ hội phải được bố trí sao cho ngài sẽ diện kiến đức vua trước, sau đó mới đến các vị khách,” ông viết, “ở phía bên kia là lối vào và một cầu thang tiện lợi, rộng rãi để người qua lại không giẫm lên những người giả trang và làm hỏng trang phục của họ.”[19]

[19] Codex Ad., 2l4r-b; Notebooks/MacCurdy, 1036; Carlo Pedretti, Chronology of Leonardo Da Vinci’s Architectural Studies after 1500 (Droz, 1962), 41; Sabine Frommel, “Leonardo and the Villa of Charles d’Amboise,” trong Leonardo da Vinci and France, Carlo Pedretti, biên tập (Amboise, 2019), 117.

Khi tưởng tượng một “khu vườn vui sướng” cho chủ nhân, Leonardo lại đắm chìm vào đam mê với nước, đề xuất những chi tiết mang tính thẩm mỹ và một phương pháp làm lạnh. “Vào mùa hè, tôi sẽ làm nước dâng lên, sủi bọt và tươi mới, chảy dọc theo các không gian ở giữa các bàn,” ông viết, vẽ ra sơ đồ bố trí những chiếc bàn. Nước sẽ làm quay một cối xay, có thể dùng để tạo gió. “Với một chiếc cối xay, lúc nào tôi cũng có thể tạo ra một luồng không khí,” ông hứa, “rất nhiều máng nước chảy qua ngôi nhà, và vòi nước sẽ có mặt ở khắp nơi, còn có một lối đi mà khi có ai đó bước qua, nước sẽ chảy ra từ mọi phía ở dưới chân và sẽ sẵn sàng trong trường hợp ai đó muốn tắm mát.” Dòng nước chảy sẽ làm chạy một cái đồng hồ lớn, những

tấm lưới đồng sẽ che phủ khu vườn để biến nó thành một chuồng chim, và “với sự giúp đỡ của chiếc cối xay, tôi sẽ tạo ra những âm thanh không bao giờ dứt từ tất cả các loại nhạc cụ khác nhau, sẽ ngân vang chừng nào chiếc cối xay còn chuyển động.”[20]

[20] Windsor, RCIN 912688, 912716; Sara Taglialagamba, “Leonardo da Vinci’s Hydraulic Systems and Fountains for His French Patrons Louis XII, Charles d’Amboise, and Francis I,” trong Moffatt và Taglialagamba, 301.

Cả phần mở rộng của căn biệt thự lẫn khu vườn đều chẳng bao giờ được xây dựng, thực tế càng củng cố thêm quan điểm cho rằng thời gian mà Leonardo dành cho cơ khí ở một mức độ nào đó chỉ là lãng phí. Kenneth Clark đã cười nhạo khi lướt qua danh sách những niềm đam mê chẳng hề liên quan tới hội họa của ông: “Ngày nọ, ông quyết định vẽ ra các vị trí dành cho dàn hợp xướng trong nhà thờ chính tòa; ngày khác ông làm một kỹ sư quân sự trong cuộc chiến chống lại Venice; ngày nữa ông sắp xếp các đám rước để chào đón Louis XII tới Milan.” Clark buồn rầu thêm vào, “đó là một loạt những việc làm mà Leonardo thích thú, nhưng lại khiến hậu thế chúng ta nghèo đi.”[21]

[21] Clark, 211.

Có lẽ Clark đã đúng, theo nghĩa là kho tàng nghệ thuật của chúng ta ngày nay không có Trận chiến Anghiari hay những bức tranh đáng lẽ đã trở thành kiệt tác khác. Nhưng nếu hậu thế nghèo đi vì thời gian Leonardo đắm chìm vào những đam mê từ những đám rước cho tới kiến trúc, thì cũng đúng là đời sống của ông giàu có hơn nhờ có chúng.

CHƯƠNG 27

GIẢI PHẪU, VÒNG THỨ HAI

NGƯỜI ĐÀN ÔNG TRĂM TUỔI

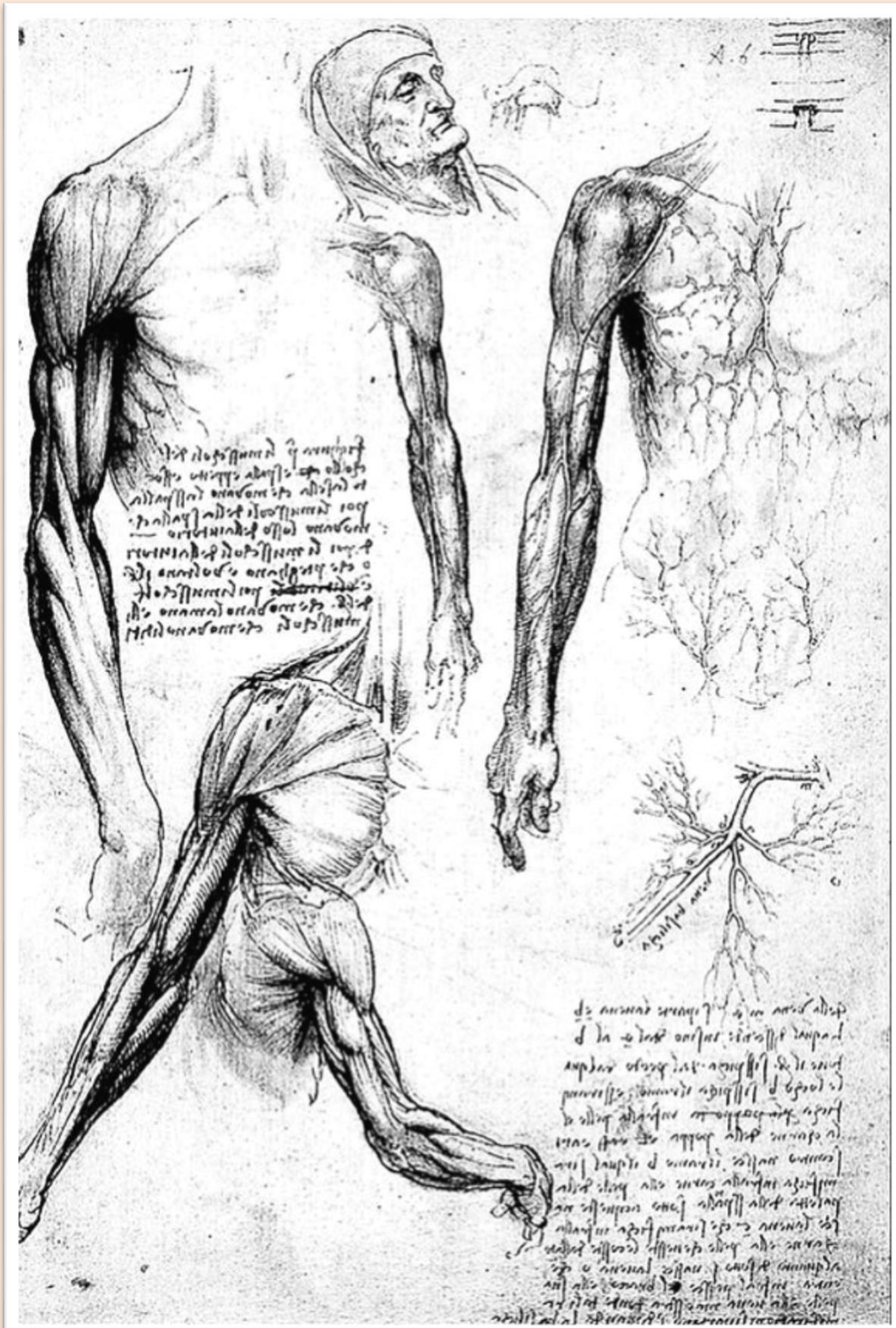
Ngay trước khi rời Florence vào năm 1508, Leonardo có mặt tại Bệnh viện Santa Maria Nuova, nơi ông làm quen và trò chuyện với một người đàn ông, người này nói rằng ông ta đã hơn một trăm tuổi và chưa bao giờ bị ốm. Một vài giờ sau đó, ông lão lặng lẽ từ trần "mà không có bất cứ cử động hay dấu hiệu đau đớn nào."[1] Leonardo đã tiến hành mổ xác ông ta, mở đầu cho thời kỳ được gọi là nghiên cứu giải phẫu vòng hai của mình, kéo dài từ năm 1508 tới năm 1513.

[1] Windsor, RCIN 919027v; Notebooks/Irma Richter, 325; Keele and Roberts, 69; Keele Elements, 37.

Có lẽ chúng ta nên dừng lại và hình dung hình ảnh Leonardo, khi ấy đã ngoài năm mươi, vẫn ăn vận đỏm dáng, đang ở trên đỉnh cao danh vọng với tư cách một họa sĩ, nhưng lại dành nhiều giờ vào ban đêm tại một bệnh viện cũ kỹ gần nơi mình ở, nói chuyện với các bệnh nhân và mổ xẻ các tử thi. Đó là một ví dụ khác về trí tò mò không ngơi nghỉ của ông, thứ có thể luôn khiến chúng ta kinh ngạc nếu như không gặp lại nó quá thường xuyên trong câu chuyện cuộc đời ông.

Hai mươi năm về trước, trong khi ở Milan, ông từng ghi lại trên nhiều trang sổ tay các bức vẽ giải phẫu trong lần nghiên cứu đầu tiên, trong đó có những hình vẽ sọ người được tạo hình rất đẹp. Giờ đây, ông lại trở lại với công việc đó. Trên một trang sổ tay, phía trên một loạt hình vẽ các cơ và tĩnh mạch của một tử thi đã lột một phần da, ông vẽ một hình nhỏ đầy tôn nghiêm gương mặt thanh thản của người đàn ông trăm tuổi khi vừa qua đời, mắt nhắm lại[2]. Khoảng ba mươi trang sổ tay sau đó, ông tiến hành ghi lại các kết quả giải phẫu thi thể của ông ta.

[2] Windsor, RCIN 919005r.



Người đàn ông trăm tuổi và cơ của ông ta

Bàn tay của Leonardo vô cùng khéo léo với cả bút vẽ lẫn dao mổ. Khả năng quan sát kỹ lưỡng cùng thế mạnh của trí nhớ bằng hình ảnh khiến các hình vẽ giải phẫu của ông đẹp hơn đến kinh ngạc so với bất kỳ hình vẽ nào trong các cuốn sách giải phẫu trước đó. Hội tụ toàn bộ kỹ thuật khéo léo của một họa sĩ vẽ phác thảo bậc thầy, ông đã tạo ra các bản vẽ chuẩn bị chi tiết bằng phấn đen, sau đó hoàn thiện chúng với các màu khác nhau, dùng chất liệu mực và màu nước. Với các nét gạch cong điển hình theo kiểu thuận tay trái, ông tạo hình và khối tích cho các xương và cơ, sau đó, ông thêm vào các gân và thớ thịt bằng những nét mờ. Mỗi xương và cơ đều được thể hiện từ ba hay bốn góc, đôi khi thành nhiều lớp hoặc tách rời từng chi tiết, như thể đó là một thiết bị mà ông đang tháo rời ra và vẽ lại. Kết quả là những thành tựu đỉnh cao của cả khoa học lẫn nghệ thuật.

Những công cụ phẫu tích thô sơ giúp ông đi sâu vào từng lớp từng lớp một trong cơ thể con người, ngay cả khi thi thể chưa được xử lý đã thối rữa. Đầu tiên, ông thể hiện các cơ bề mặt của ông lão, sau đó là các cơ và tĩnh mạch bên trong khi ông lột bỏ da. Ông bắt đầu với cánh tay phải và cổ, sau đó là thân người, ông ghi lại cấu tạo cong của cột sống, sau đó tới thành bụng, ruột, dạ dày, cùng các lớp màng nối toàn bộ chúng với nhau. Cuối cùng, ông mổ gan, bộ phận mà ông mô tả là “giống như cám đông lạnh cả về màu sắc lẫn cấu tạo vật chất.” Ông không bao giờ đụng đến hai chân, có lẽ bởi đến lúc đó thì thi thể đã thối rữa tới mức không thể tiếp tục mổ xẻ được nữa. Nhưng còn rất nhiều các ca mổ khác, có lẽ là hai mươi hoặc hơn, và đến khi hoàn thành các nghiên cứu về giải phẫu của mình, ông đã có thể minh họa tuyệt đẹp tất cả các bộ phận cũng như toàn bộ các chi trên cơ thể người.

Trong cuộc tìm kiếm nhằm xác định xem người đàn ông trăm tuổi đã qua đời như thế nào, Leonardo đã có một phát hiện khoa học đáng kể: ông đã ghi lại quá trình dẫn tới hiện tượng xơ cứng động mạch, trong đó các thành động mạch bị làm dày lên và xơ cứng do các vật chất giống như là mảng bám tích tụ lại. “Tôi tiến hành mổ tử thi để xác định chắc chắn nguyên nhân dẫn đến một cái chết thanh thản đến vậy, và đã phát hiện ra rằng, nó bắt đầu từ sự suy yếu do máu và động mạch không nuôi được tim và các bộ phận khác ở bên dưới mà tôi thấy đã rất khô và teo quắt lại,” ông viết. Bên cạnh một hình vẽ các tĩnh mạch ở cánh tay phải, ông so sánh các mạch

máu của người đàn ông trăm tuổi với mạch máu của một cậu bé trai hai tuổi cũng qua đời tại bệnh viện, ông phát hiện ra mạch máu của cậu bé mềm và không bị co thắt lại, “trái ngược với những gì tôi thấy ở người đàn ông già.” Sử dụng kỹ năng tư duy và mô tả thông qua các so sánh tương đồng, ông kết luận, “hệ thống mạch máu trong cơ thể người cũng giống như trong những trái cam, càng già thì vỏ của chúng càng cứng và phần thịt thì mất dần đi.”[3]

[3] Windsor, RCIN 919027v.

Hiện tượng co thắt mạch máu, ngoài một số hậu quả khác, đã khiến cho gan của người đàn ông trăm tuổi trở nên quá khô, đến nỗi “chỉ cần một va chạm nhẹ cũng làm cho các chất thành phần của nó rơi vụn ra thành những hạt nhỏ giống như mùn cưa và đọng lại phía sau các tĩnh mạch và động mạch.” Nó cũng làm cho thịt của ông ta dần “có màu như gỗ hay hạt dẻ khô, bởi da đã gần như hoàn toàn không được nuôi dưỡng nữa.” Nhà nghiên cứu lịch sử y học đồng thời là bác sĩ chuyên khoa tim mạch có tiếng, Kenneth Keele, đã gọi phân tích của Leonardo là “mô tả đầu tiên về bệnh xơ vữa động mạch như một hàm số của thời gian.”[4]

[4] Windsor, RCIN 919027v; Bauth Boon, “Leonardo da Vinci on Atherosclerosis and the Function of the Sinuses of Valsalva,” Netherland Heart Journal, December 2009, 496; Keele, “Leonardo da Vinci’s Anatomia Naturale,’” 369. Xơ vữa động mạch (Atherosclerosis) là hiện tượng dày lên của thành động mạch do tích tụ các mảng bám, mỡ, cholesterol và các chất khác. Nó là một dạng của chứng hẹp động mạch (arteriosclerosis), nhưng hai thuật ngữ này đôi khi được dùng thay thế nhau.

CÁC CA GIẢI PHẪU

Đến thời đại của Leonardo, Nhà thờ đã không còn cấm đoán hoàn toàn các ca mổ xác người, mặc dù quan điểm chính thống vẫn không hề rõ ràng và phụ thuộc rất nhiều vào các nhà cầm quyền. Dù không phải ở Rome, nhưng ở Florence và Milan thì hoạt động này đã trở nên phổ biến khi khoa học Phục hưng phát triển. Nhà vật lý người Florence, Antonio Benivieni, hơn Leonardo chín tuổi, là nhân vật tiên phong đã thực hiện tới 150 ca mổ xác người. Leonardo, một người không quá sùng đạo, đã phản đối những người theo chủ nghĩa chính thống cho rằng mổ xác người là dị giáo, ông tin rằng đó là một cách để ca ngợi công trình của Chúa. “Bạn không cần phải phiền muộn rằng những phát hiện của mình xuất phát từ cái chết của một người khác; thay vào đó, hãy lấy làm vui mừng rằng Đấng Sáng tạo

đã cho chúng ta một công cụ tuyệt vời đến vậy," ông viết trên một trang sổ tay bằng giấy màu xanh mà ông vẽ các múi cơ và xương trên cổ.[5]

[5] Windsor, RCIN 919075; Leonardo Treatise/Rigaud, 199; Keele and Roberts, 91.

Theo truyền thống, các thầy dạy giải phẫu sẽ đứng trên một cái bục và đọc to một đoạn trong cuốn giáo trình trên tay, trong khi một trợ lý của ông ta mổ xẻ một tử thi rồi giơ từng bộ phận lên cao cho các sinh viên xem. Leonardo khăng khăng cho rằng các hình vẽ của ông còn tốt hơn là quan sát trực tiếp một ca mổ xác người: "Các vị nói thà quan sát một chuyên gia giải phẫu khi đang làm việc còn tốt hơn là nhìn những hình vẽ này sao, liệu có đúng như vậy không, liệu các vị có thể được nhìn toàn bộ những thứ được thể hiện trong những hình vẽ này không." Lý do mà ta có thể nhìn thấy nhiều thứ hơn trong các hình vẽ, ông giải thích, là bởi chúng dựa trên rất nhiều ca mổ và được thể hiện khi nhìn từ nhiều góc độ khác nhau. "Tôi đã mổ hơn mười thi thể," ông viết, và sau tuyên bố đó, ông còn tiếp tục mổ xẻ thêm nhiều thi thể nữa, nghiên cứu lâu hết mức có thể trên từng thi thể một, cho đến khi chúng quá thối rữa và buộc ông phải chuyển sang một thi thể khác. "Bởi một tử thi không thể lưu giữ được lâu, cần phải tiến hành theo từng giai đoạn với rất nhiều thi thể cho đến khi có được hiểu biết toàn diện." Sau đó, ông còn tiến hành nhiều ca mổ hơn để có thể khẳng định sự khác biệt giữa các cá thể người.[6]

[6] Notebooks/J. P. Richter, 796; Clayton and Philo, 18.

Khi bắt đầu các nghiên cứu giải phẫu lần thứ hai vào năm 1508, Leonardo lập một danh sách những việc cần làm, chắc chắn là chúng phải được xếp vào trong số những danh sách kỳ quặc và hấp dẫn nhất trong lịch sử tìm kiếm tri thức của nhân loại.[7]

[7] Windsor, RCIN 919070; "Previously unexhibited page from Leonardo's notebooks includes artist's 'to do' list," Royal Collection press release, April 5, 2012.

Trên một mặt của tờ giấy là một vài hình vẽ phác các dụng cụ mổ, còn ở mặt bên kia là một vài hình vẽ nhỏ thể hiện các tĩnh mạch và dây thần kinh trong não của người đàn ông trăm tuổi, xung quanh dày đặc chữ viết tay. "Đem dịch cuốn sách của Avicenna về những phát minh hữu ích," ông viết, ý nói tới cuốn sách y học từ thế kỷ XI của học giả người Ba Tư. Sau khi vẽ rất nhiều dụng cụ phẫu thuật khác nhau, ông ghi lại một số đồ vật mà ông cần: "kính có hộp, que châm lửa, dĩa, dao lưỡi cong, chì than, bảng gỗ, giấy,

phấn trắng, sáp ong, kẹp forcep, miếng kính, cưa xương răng dày, dao mổ, sừng đựng mực, dao nhíp, và kiếm được một chiếc hộp sọ.”

Sau đó là dòng mà tôi ưa thích nhất trên bất kỳ danh sách nào của Leonardo: “Mô tả cái lưỡi của chim gõ kiến.” Đây không phải là một ghi chép ngẫu nhiên. Ông còn đề cập tới cái lưỡi của chim gõ kiến một lần nữa trên trang sau, nơi ông mô tả và vẽ lưỡi của người. “Tạo ra chuyển động của chim gõ kiến,” ông viết. Lần đầu nhìn thấy dòng ghi chú về con chim gõ kiến, cũng như hầu hết các học giả khác, tôi xem nó là một thú vui kì dị – một món ăn khai vị **(amuse–bouche)**, hay đại loại như vậy – bằng chứng cho thấy tính chất dễ sao lãng trong trí tò mò không ngơi nghỉ của Leonardo. Thực ra thì đúng là như vậy. Nhưng còn hơn thế, như tôi đã phát hiện ra sau khi bắt mình thử làm giống như Leonardo và đào sâu vào những câu hỏi tò mò ngẫu nhiên. Tôi nhận ra rằng, Leonardo đã say sưa với các múi cơ ở lưỡi. Toàn bộ các cơ khác mà ông đã nghiên cứu chỉ đóng vai trò kéo chứ không phải đẩy các bộ phận trên cơ thể, nhưng có vẻ như lưỡi là một ngoại lệ. Điều này đúng với cả con người và loài vật. Ví dụ điển hình nhất là lưỡi của chim gõ kiến. Trước ông chưa từng có ai vẽ hay mô tả đầy đủ về nó, nhưng Leonardo với khả năng quan sát nhạy bén các vật thể đang chuyển động thì biết rằng có điều gì đó có thể học được từ nó.[8]

[8] Windsor, RCIN 919070v, RCIN 919115r; Charles O’Malley and J. B. Saunders, Leonardo on the Human Body (Dover, 1983; first published 1952), 122; Notebooks/J. P. Richter, 819.

Trên cùng danh sách đó, Leonardo dặn mình phải mô tả “hàm của cá sấu.” Một lần nữa, nếu lần theo sự tò mò của ông chứ không chỉ ngạc nhiên trước nó, chúng ta có thể thấy ông đã chuyển sang một chủ đề quan trọng. Cá sấu, không giống như bất kỳ loài động vật có vú nào khác, có hàm dưới khớp với hàm trên, khiến lực dàn đều ra khi nó ngậm miệng lại. Điều này khiến cá sấu có được lực cắn mạnh nhất trong số tất cả các loài động vật. Nó có thể tác động một lực tới 3.700 pound (1.678 kg) trên mỗi inch vuông (6,45 cm vuông), tức khoảng hơn ba mươi lần lực cắn của người.

Leonardo thực hiện các ca giải phẫu trước khi con người chế tạo ra các chất hãm hay bảo quản, vậy là cùng với danh sách những việc cần làm, ông đưa ra cảnh báo với những người sẽ thực thi nhiệm vụ này. Nó còn giống như một lời ngầm khoe khoang về tài năng của bản thân – một cái dạ dày khỏe, kỹ năng vẽ tuyệt vời, hiểu biết về phối cảnh, hiểu biết về các

nguyên tắc toán học đằng sau các cơ chế vận hành cơ khí, cùng với trí tò mò đầy ám ảnh – những thứ ông đặc biệt đem vào công việc của mình trong vai trò một nhà giải phẫu học:

Mọi người có thể bị cái dạ dày làm cho nhụt chí; mà nếu nó không khiến mọi người nản lòng, thì nỗi sợ hãi phải trải qua những giờ khuya khoắt cùng với những cái xác đã bị lột da hay mổ phanh ra cũng sẽ khủng khiếp đến khó mà chịu đựng nổi. Và nếu những điều này không khiến mọi người đổi ý, có lẽ mọi người sẽ không đủ khéo léo để tạo ra một hình vẽ mô tả kiểu này; và ngay cả khi đã có kỹ năng vẽ, có thể nó không đi kèm với hiểu biết về phối cảnh; mà kể cả có như vậy, mọi người cũng có thể không có phương pháp thể hiện các hình khối hình học và tính toán lực cùng sức mạnh của các cơ; hoặc có thể các vị sẽ không đủ kiên nhẫn để có thể làm việc một cách cẩn trọng và tỉ mỉ.[9]

[9] Windsor, RCIN 919070v; Notebooks/J. P. Richter, 796.

Đoạn văn này gợi cho chúng ta nhớ tới giấc mơ của Leonardo về một lần đi ngang qua một cái cửa hang khi còn là một thanh niên trẻ. Giống như trong giấc mơ ấy, ở đây ông cũng phải vượt qua nỗi sợ hãi khi bước vào một không gian tối tăm và đáng sợ. Dù đôi lúc có chút lưỡng lự hay ý định bỏ cuộc, nhưng trí tò mò mãnh liệt đã giúp ông vượt qua mọi ngần ngại trên hành trình khám phá những kỳ quan của tự nhiên.

Các nghiên cứu giải phẫu của Leonardo là một ví dụ khác cho thấy ảnh hưởng mạnh mẽ của công nghệ in ấn, khi ấy đang khiến cho các nhà in mọc lên như nấm trên khắp đất Ý. Đến lúc đó Leonardo đã sở hữu 116 cuốn sách, trong đó có cuốn **Fasciculus Medicinae** (Y học toàn tập) của Johannes de Ketham, xuất bản tại Venice vào năm 1498; **Tractatus de Urinarum** của Bartolomeo Montagnana, xuất bản ở Padua vào năm 1487; và **Anatomice**(Giải phẫu học), của tác giả đương thời với Leonardo, Alessandro Benedetti, được in tại Venice vào năm 1502, ông còn có một bản chỉ dẫn giải phẫu tiêu chuẩn của nhà vật lý người Bologna, Mondino de Luzzi, viết vào khoảng năm 1316 và được in ra bằng tiếng Ý vào năm 1493. Ông đã dùng cuốn sách của Mondino làm hướng dẫn thực hành trong những ca mổ đầu tiên, và thậm chí còn sửa chữa một trong số các lỗi sai của Mondino khi xác định một vài cơ ở bụng.[10]

[10] Keele Elements, 200; Windsor, RCIN 919031v.

Nhưng, đúng như bản tính của mình, Leonardo thích học hỏi từ thử nghiệm hơn là lý thuyết có sẵn. Ông đã gặt hái những quan sát thực hành quan trọng nhất trong quá trình giải phẫu vào mùa đông năm 1510 và 1511 khi hợp tác với Marcantonio della Torre, một giáo sư giải phẫu hai mươi chín tuổi tại trường Đại học Pavia. “Họ giúp đỡ lẫn nhau,” Vasari viết về mối quan hệ giữa họ. Chàng giáo sư trẻ tuổi cung cấp các tử thi – có lẽ là hai mươi thi thể đã được mổ xẻ trong mùa đông năm đó – và thuyết giảng, trong khi học trò của anh ta trực tiếp thực hành, còn Leonardo thì ghi chép và vẽ.[11]

[11] Martin Clayton, “Leonardo’s Anatomy Years,” Nature 484 (April 2012), 314; Nicholl, 443.

Trong thời gian chuyên tâm nghiên cứu giải phẫu, Leonardo đã cho ra đời 240 hình vẽ và ít nhất 13.000 từ, minh họa và mô tả từng cái xương, nhóm cơ, và các bộ phận chính trên cơ thể người, mà nếu như được xuất bản, nó sẽ trở thành thành tựu khoa học mang tính lịch sử vĩ đại nhất của ông. Trên một hình vẽ thanh tú thể hiện cơ bắp chân và gân bàn chân của một người đàn ông, được tạo hình và tạo bóng bằng những đường gạch cong mang dấu ấn rất riêng của ông, Leonardo viết “Mùa đông năm 1510, tôi tin là mình sẽ kết thúc toàn bộ công việc giải phẫu này.”[12]

[12] Windsor, RCIN 919016.

Mọi chuyện đã không diễn ra như dự kiến. Marcantonio qua đời năm 1511 vì căn bệnh dịch hạch khi ấy đang hoành hành khắp đất Ý. Quả là thú vị khi hình dung ông và Leonardo có thể đã đạt được những gì nếu như ông còn sống. Một trong những điều có thể đã giúp ích cho Leonardo nhiều nhất trong sự nghiệp của ông chính là một người cộng tác có thể giúp ông theo đuổi đến cùng và xuất bản các tác phẩm xuất sắc của mình. Cùng với nhau, ông và Marcantonio có thể đã cho ra đời một lý thuyết nền tảng về giải phẫu học được minh họa đầy đủ, công trình sẽ làm thay đổi toàn bộ một ngành khoa học khi ấy vẫn còn nằm trong tầm ảnh hưởng của các học giả chỉ chủ yếu dựa vào các khái niệm do nhà vật lý Hy Lạp thế kỷ II, Galen, đưa ra. Thay vào đó, các nghiên cứu giải phẫu của Leonardo đã trở thành một ví dụ nữa cho thấy ông đã thiệt thòi ra sao khi không có những người cộng tác nghiêm túc và kỷ luật, giống như Luca Pacioli mà ông đã vẽ minh họa cho lý thuyết về các tỷ lệ hình học của ông ta. Cùng với cái

chết của Marcantonio, Leonardo cũng lui về nghỉ ngơi tại biệt thự đồng quê của gia đình Francesco Melzi để lánh dịch bệnh.

SO SÁNH TƯƠNG ĐỒNG

Trong hầu hết các nghiên cứu của mình về thiên nhiên, Leonardo lý thuyết hóa chúng bằng phương pháp so sánh tương đồng. Hành trình tìm kiếm tri thức qua nhiều lĩnh vực của nghệ thuật và khoa học đã giúp ông nhận ra các mẫu hình. Đôi khi phương pháp tư duy này khiến ông lạc đề, và có lúc nó còn thay thế luôn vai trò của những lý thuyết khoa học nền tảng hơn. Nhưng lối tư duy đa ngành và tìm kiếm mẫu hình chính là dấu ấn khiến ông trở thành Con người Phục hưng tinh hoa nhất, một người tiên phong của chủ nghĩa nhân văn khoa học.

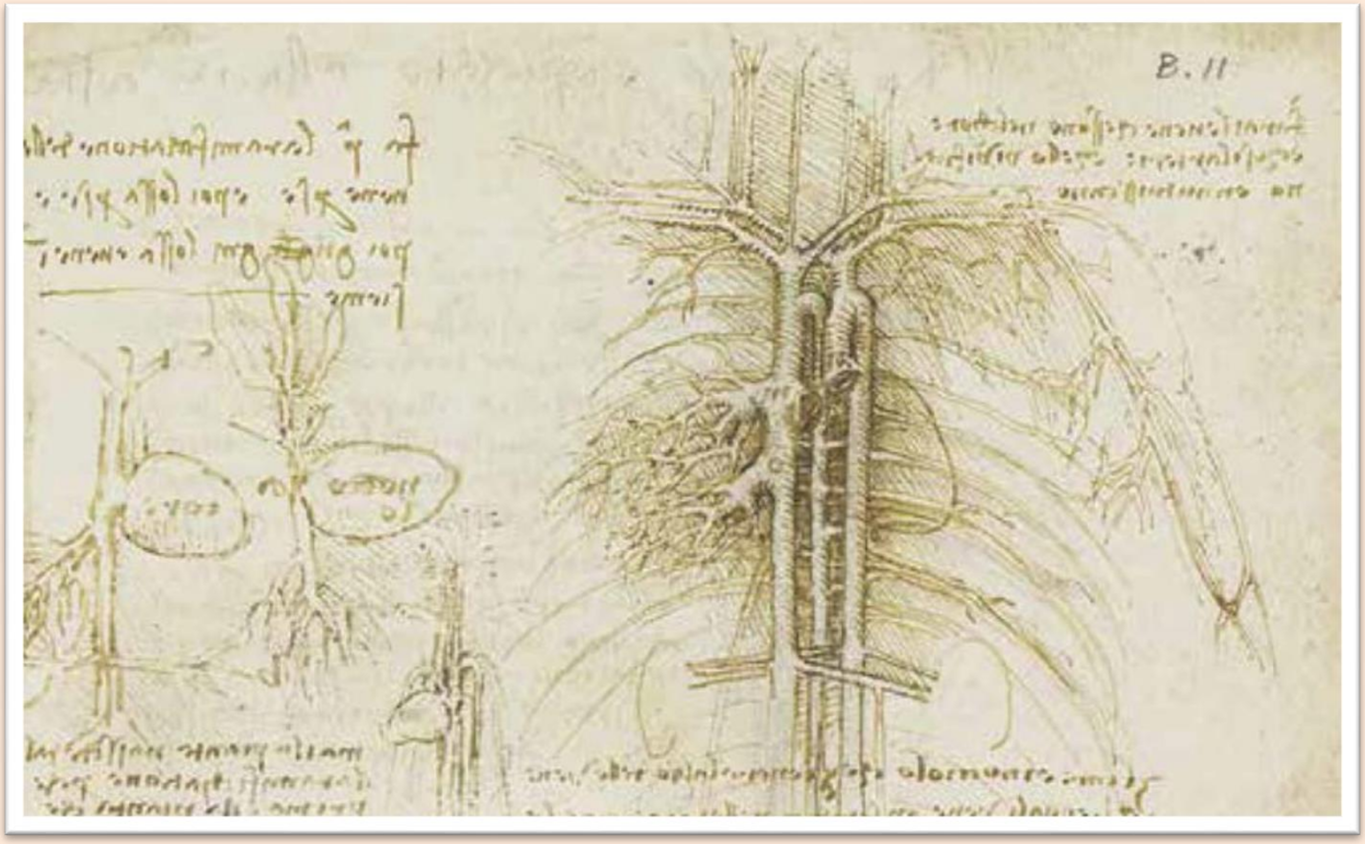
Ví dụ, khi ông quan sát các tĩnh mạch và động mạch trên thi thể mà mình đang mổ xẻ, ông so sánh dòng chảy và sự phân nhánh của chúng với các hệ tiêu hóa, tiết niệu và hô hấp. Ông chỉ ra những điểm tương đồng với dòng chảy của các con sông, chuyển động của không khí, và sự phân nhánh của cây cối. Trong một mô tả chi tiết về hệ tuần hoàn máu của người, dựa trên giải phẫu thi thể người đàn ông trăm tuổi vào năm 1508, ông vẽ một hình lớn thể hiện các mạch máu lớn nối với tim, trong đó động mạch và tĩnh mạch chủ kết nối với các nhánh tĩnh mạch, động mạch và mao mạch ngày một nhỏ dần. Sau đó, ông dịch sang bên trái để vẽ một hình nhỏ hơn thể hiện một hạt mầm mà ông gọi là “hạt lạc,” với hệ rễ kéo dài đâm xuống mặt đất, còn các cành nhánh thì vươn lên cao. “Trái tim là hạt lạc tạo nên cây tĩnh mạch,” ông chú thích cạnh đó.[13]

[13] Windsor, RCIN 919028r; Wells, 191.

Một so sánh tương đồng khác của Leonardo là giữa cơ thể người và máy móc. Ông so sánh chuyển động của các cơ và cơ thể người với các nguyên tắc cơ khí có được từ các nghiên cứu về kỹ thuật. Như đã từng làm với các loại máy móc, ông minh họa các bộ phận trên cơ thể người bằng cách thể hiện các ráp họa, hình ảnh nhìn từ nhiều góc độ và các lớp xếp chồng. Ông nghiên cứu chuyển động của các cơ và xương khác nhau, như thể chúng hoạt động giống như những lò xo và đòn bẩy, ông tách lớp các cơ phủ lên xương để thể hiện cơ chế hoạt động của các khớp. “Các cơ luôn xuất phát và kết thúc ở chỗ các xương giao với nhau,” ông giải thích. “Chúng không

bao giờ xuất phát và kết thúc tại một và chỉ cùng một xương bởi như vậy thì chẳng có gì chuyển động được cả." Tất cả hợp lại thành một cơ chế tài tình của các bộ phận chuyển động trên cơ thể: "Các khớp xương tuân theo các gân, gân tuân theo cơ, và cơ tuân theo dây thần kinh."[14]

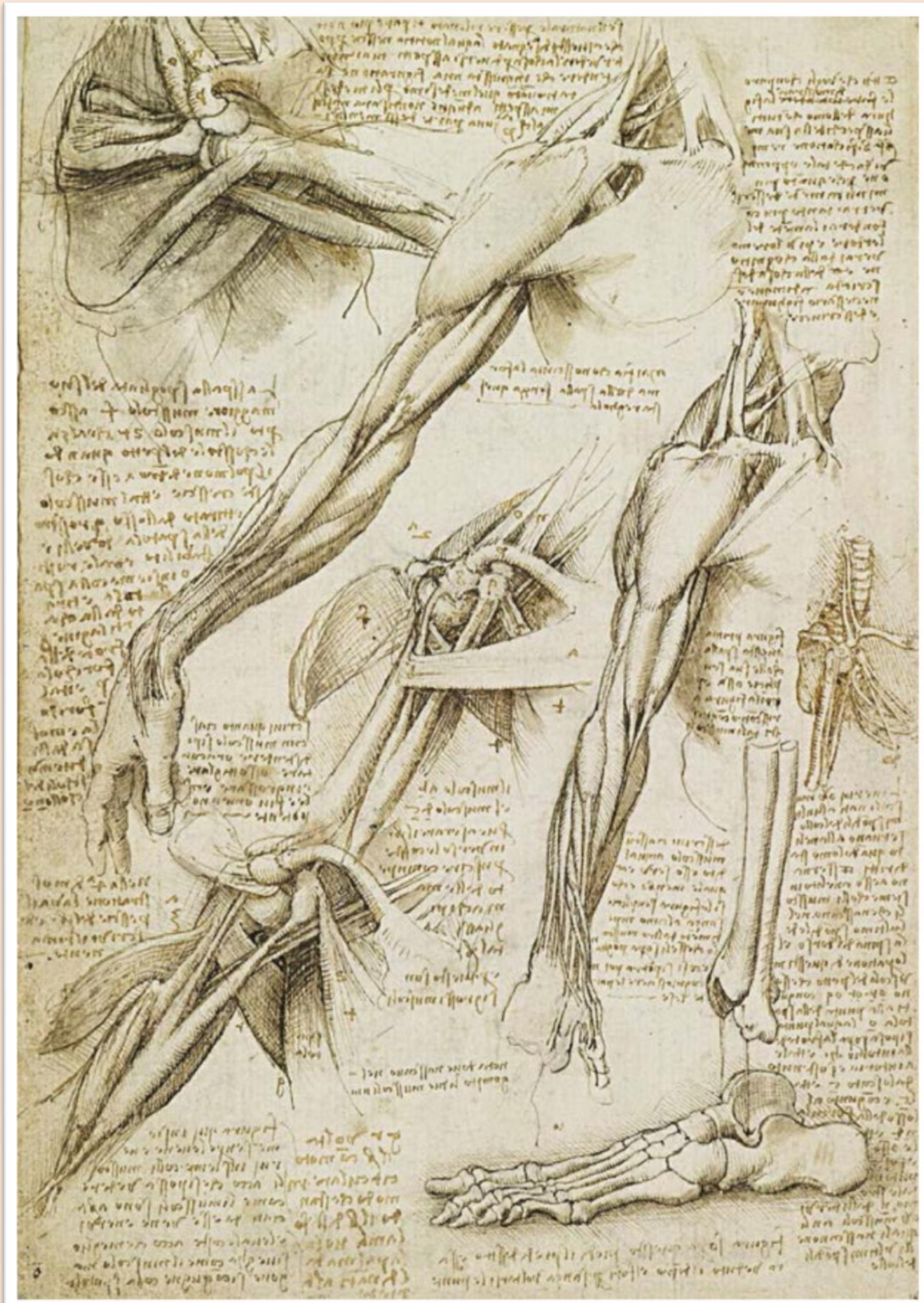
[14] Keele Elements, 268; Windsor, RCIN 919035v, 919019r.



Trái tim và các động mạch đặt bên cạnh một hạt giống đang nảy mầm

Những so sánh giữa máy móc nhân tạo và tạo tác của tự nhiên khiến Leonardo tôn sùng tự nhiên một cách sâu sắc. "Dù con người có thể chế tạo ra rất nhiều thứ," ông viết, "chúng ta sẽ không bao giờ tạo ra một công trình đẹp đẽ hơn, đơn giản và rạch ròi hơn công trình của Tự nhiên; bởi ở đó không thiếu và cũng chẳng thừa bất cứ một chi tiết nào."[15]

[15] Windsor, RCIN 919115r.



Xương và cơ thể hiện thành nhiều lớp

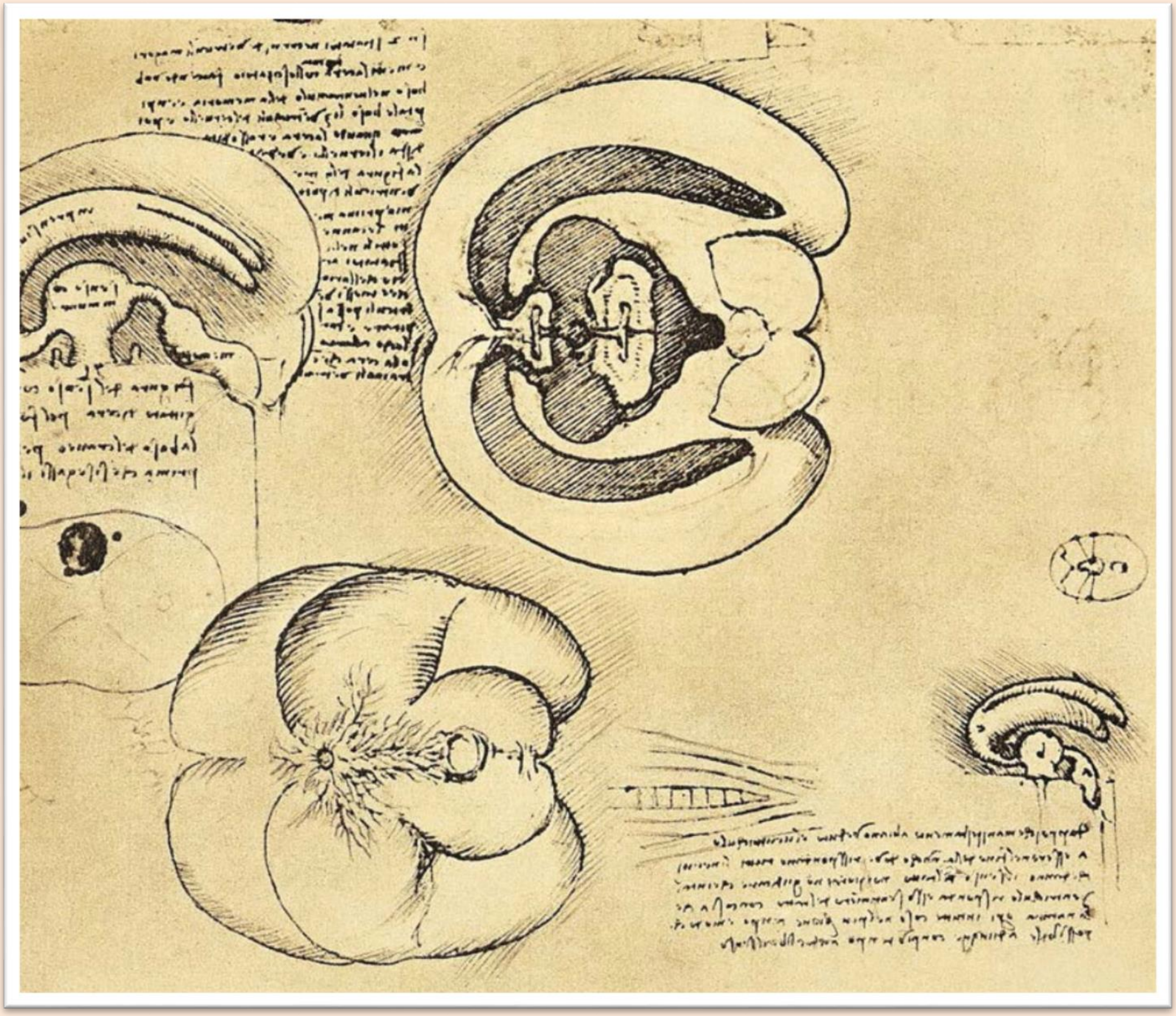
Giải phẫu đã làm phong phú thêm nghệ thuật của Leonardo, tương tự như vậy, điều ngược lại cũng hoàn toàn đúng: hiểu biết về nghệ thuật, điêu khắc, hội họa và kỹ thuật cơ khí của ông trải rộng ra rất nhiều lĩnh vực và hỗ trợ rất nhiều các nghiên cứu giải phẫu. Trong một thử nghiệm mang tính đột phá, ông đã áp dụng các kỹ thuật điêu khắc và đúc khuôn để vẽ sơ đồ các khoang rỗng, còn được gọi là các não thất trong não người. Từ các nghiên cứu về cách đúc khuôn cho công trình tượng đài chiến mã ở Milan, Leonardo biết cách bơm sáp ong nấu chảy vào trong não và đục các lỗ thông khí để không khí và các chất lưu bên trong các khoang rỗng đó thoát ra ngoài. “Đục hai lỗ thông khí ở sừng các não thất bên, bơm sáp ong nấu chảy vào bằng một ống tiêm, đục một lỗ ở não thất trí nhớ; và thông qua lỗ đó bơm đầy cả ba não thất. Khi sáp ong đã đông lại, tách rời não ra và bạn sẽ nhìn thấy hình dạng chính xác của các não thất bên trong.” Một hình phác nhỏ ở phía dưới bên phải trang sổ tay minh họa kỹ thuật này.[16]

[16] Jonathan Pevsner, “Leonardo da Vinci’s Contributions to Neuroscience,” Scientific American Mind 16.1 (2005), 217; Clayton và Philo, 144; Keele và Roberts, 54; Windsor, RCIN 919127.

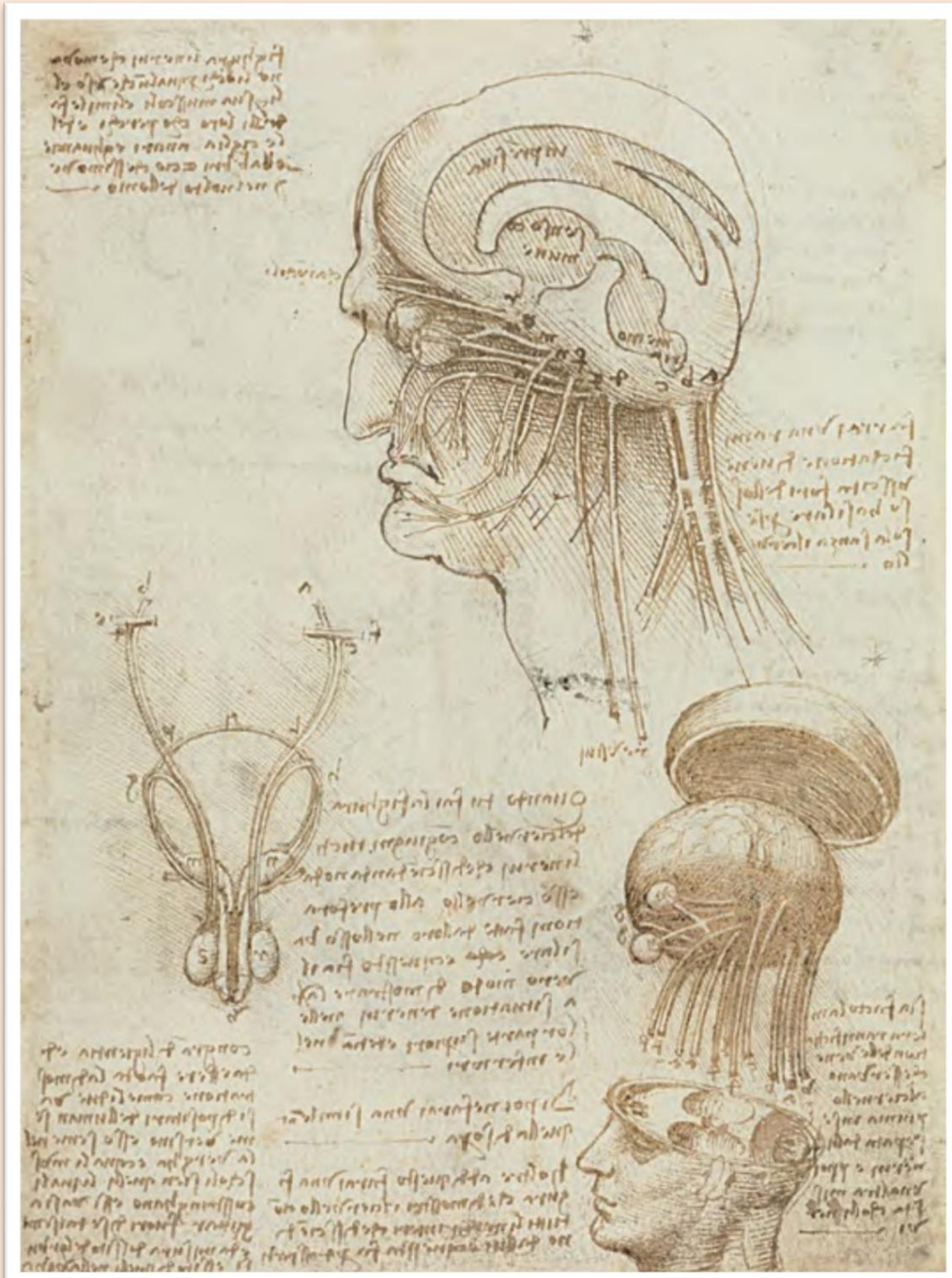
Ban đầu, Leonardo làm thử nghiệm với não bò vì chúng dễ kiếm hơn. Nhưng từ sách vở và các ca mổ xác người trước đây, ông đã biết cách điều chỉnh những phát hiện của mình cho phù hợp để có thể áp dụng với não người; và ông đã thành công với thành quả là một loạt bản vẽ có độ chính xác cao được thể hiện bằng phối cảnh tách rời từng bộ phận.[17]

[17] Leonardo, “Weimar Sheet.”

Sai lầm duy nhất của ông là não thất ba đã bị làm cho to ra một chút bởi áp lực của sáp ong, các đỉnh của não thất bên cũng không được bơm đầy. Nếu không, kết quả sẽ thật xuất sắc. Leonardo là người đầu tiên trong lịch sử bơm một vật liệu làm khuôn vào trong một khoang rỗng trên cơ thể người. Kỹ thuật này đã không được lặp lại cho đến tận hai thế kỷ sau, khi nhà giải phẫu học người Hà Lan Frederik Ruysch tiến hành các nghiên cứu của mình. Cùng với những phát hiện về van tim, đây là đột phá quan trọng nhất của Leonardo trong giải phẫu học, và ông đã thành công bởi vì ông là một nhà điêu khắc kiêm nhà khoa học.



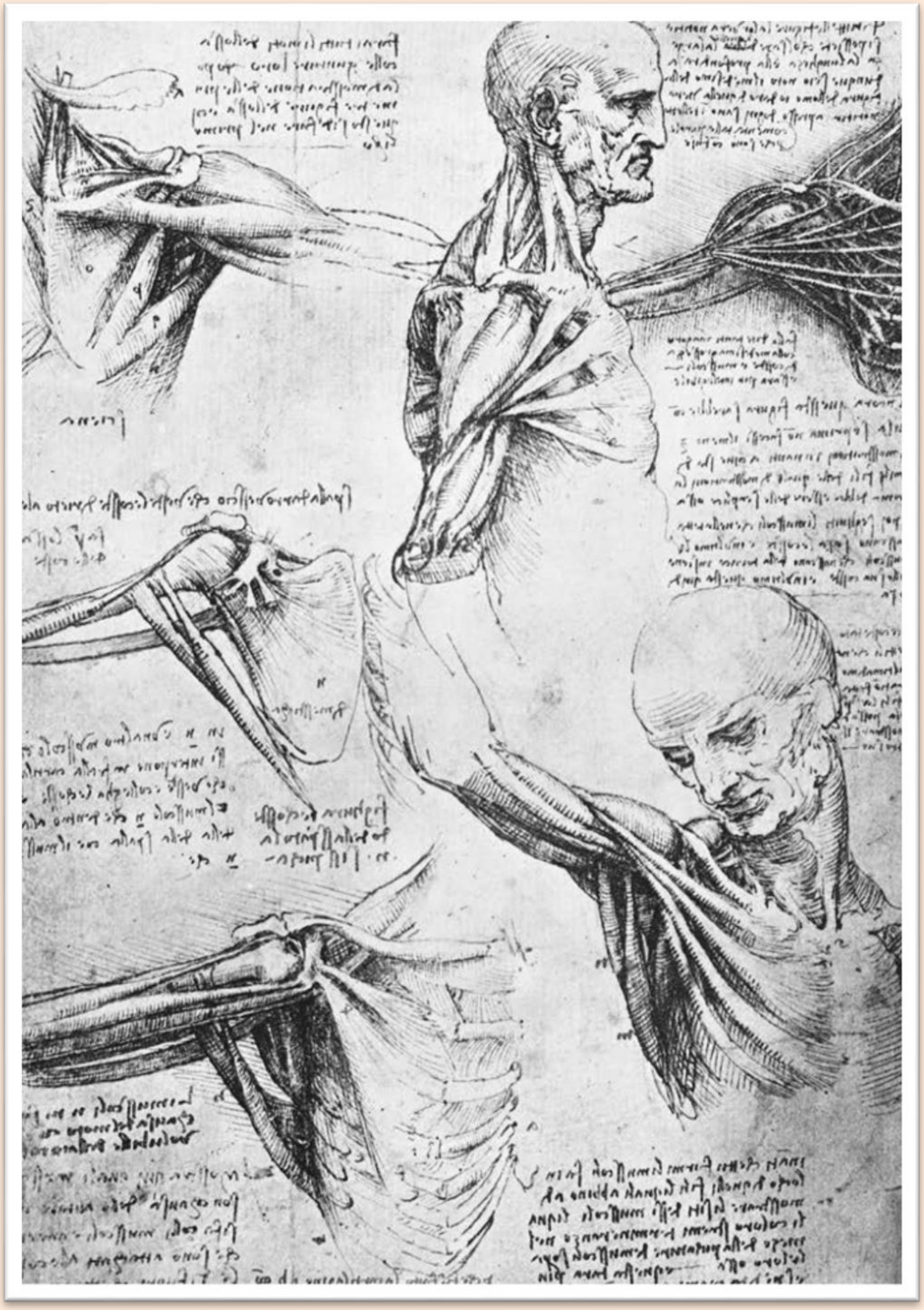
Phương pháp làm khuôn não thất bằng sáp ong



Dây thần kinh và não thất

CƠ VÀ XƯƠNG

Các phương pháp nghiên cứu cùng tài nghệ thuật của Leonardo được thể hiện rõ nét trên một trang sổ tay trong đó ông mô tả các cơ vai của người. “Trước khi tạo hình các cơ,” ông viết, “hãy vẽ các bó sợi để thể hiện vị trí của chúng.” Ông làm y như vậy trong một hình vẽ phác các bó sợi trên vai ở phía trên cùng bên phải trang giấy (cũng là hình vẽ đầu tiên trên trang đó, bởi theo cách viết của người thuận tay trái, ông sẽ bắt đầu từ bên phải).



Cơ vai

Ngay phía bên trái và dưới hình vẽ các bó sợi đó, chúng ta có thể nhìn thấy người đàn ông trăm tuổi ở hai tư thế khác nhau, da đã bị lột bỏ để thể hiện rõ các cơ trên vai phải. Sau đó, Leonardo chuyển tới phần trên cùng bên trái, nơi ông vẽ chính xác và đặt tên bằng chữ cái cơ ngực lớn, cơ lưng rộng, cơ trăm và các cơ khác.[18]

[18] Windsor, RCIN 919003v; Keele và Roberts, 101.



Cơ chân

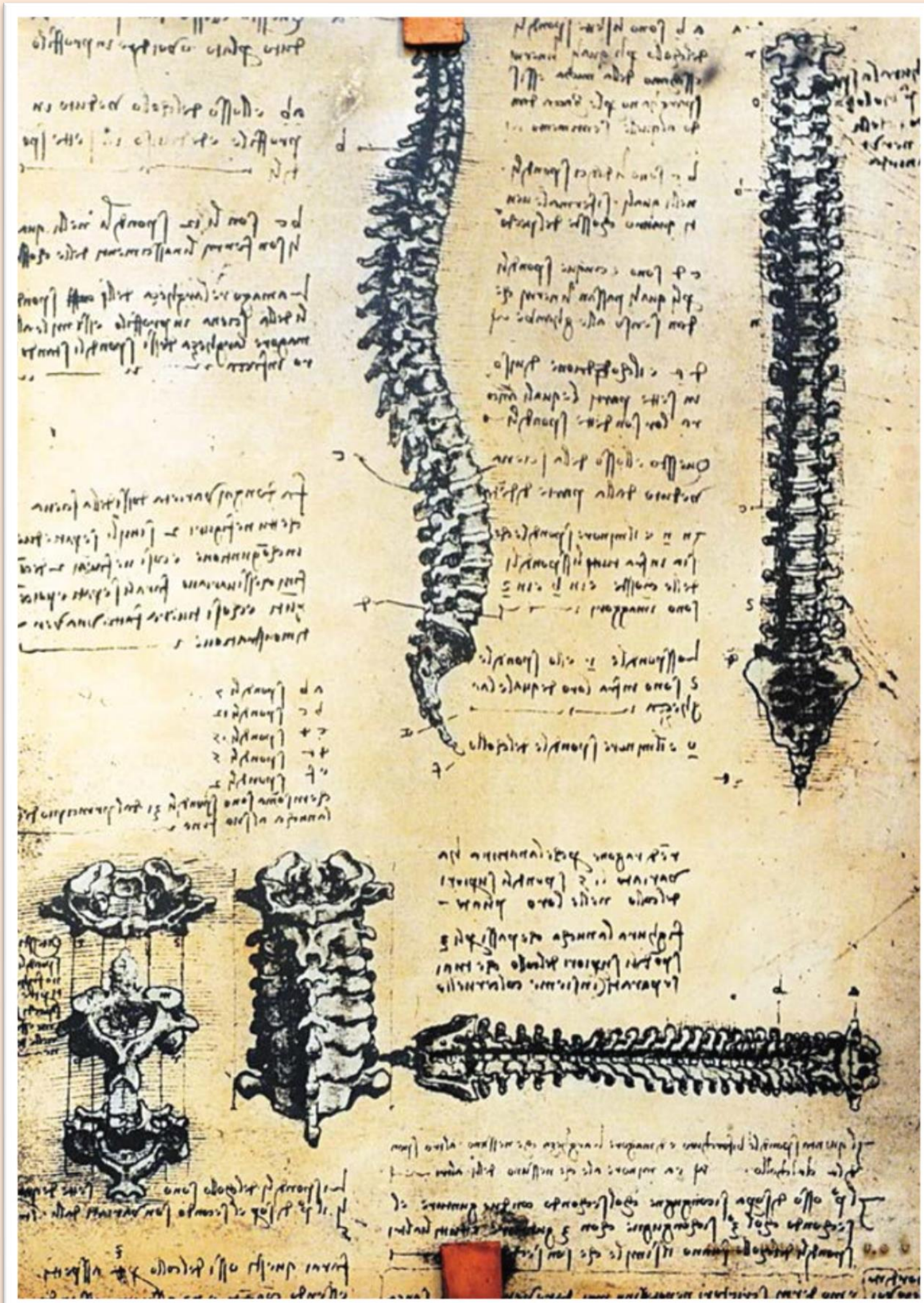
Leonardo bắt đầu các nghiên cứu về cơ trên cơ thể người, cũng như hầu hết các nghiên cứu khoa học khác, để phục vụ nghệ thuật, nhưng ông đã sớm theo đuổi chúng vì trí tò mò thuần khiết. Thuộc về nhóm các nghiên cứu phục vụ nghệ thuật là một hình vẽ thể hiện các cơ trên cánh tay phải từ bốn góc nhìn khác nhau, ông cho rằng, hiểu cách chúng thay đổi hình dạng khi chuyển động "sẽ là một lợi thế cho các họa sĩ khi họ phải nhấn vào các cơ gây ra chuyển động của các chi hơn so với các cơ không được sử dụng trong chuyển động đó."[19] Một hình giải phẫu khác dường như có liên quan tới hình mẫu cho bức **Trận chiến Anghiari** của ông thể hiện cơ chân rắn khỏe của một người đàn ông khi nhìn từ đằng trước, được tạo hình và tạo bóng đầy nghệ thuật với các nét gạch chéo tinh tế. Trong một mẩu ghi chú đề "Bản chất của Cơ," ông mô tả mỡ được phân bổ như thế nào trên cơ thể một người đàn ông cơ bắp: "Một người đàn ông sẽ béo hơn hoặc thanh gọn hơn theo tỷ lệ chiều dài lớn hơn hoặc nhỏ hơn của các bó gân nằm trong cơ."[20]

[19] Windsor, RCIN 919005v.

[20] Windsor, RCIN 9190l4r; Keele Elements, 344; O'Malley and Saunders,Leonardo on the Human Body, 164; Clayton và Philo, 188.

Đến khi chuyển sang nghiên cứu và vẽ cột sống của người, ông đã hoàn toàn bị chi phối bởi trí tò mò cùng niềm vui sướng thuần khiết của công việc nghiên cứu chứ không còn theo đuổi những kiến thức hội họa thực hành đơn thuần nữa. Trang sổ tay thể hiện cột sống được dựng hình chính xác từ nhiều góc độ khác nhau cùng với các chú thích bằng lời là một kiệt tác của cả khoa học giải phẫu lẫn kỹ thuật thủ công điêu luyện. Nhờ sử dụng ánh sáng và bóng, ông đã khiến từng đốt sống nổi khối ba chiều, và ở khoảng giữa phía trên của trang giấy, ông truyền cho ta cảm giác về chuyển động vặn xoắn của cột sống uốn cong. Sự phức tạp đã biến đổi một cách kỳ diệu thành vẻ thanh nhã mà không một hình vẽ giải phẫu nào thời kỳ đó – và cả bây giờ – có thể bì kịp.

Các hình vẽ chính xác năm nhóm đốt sống được đánh dấu bằng chữ cái, liệt kê trong bảng và giải thích bằng lời. Chúng đã dẫn dắt ông tới câu hỏi về các chi tiết mà hầu hết chúng ta sẽ không để ý tới. "Giải thích tại sao tự nhiên lại tạo ra sự khác biệt ở đầu mũi của năm đốt sống cổ trên," ông tự dặn mình.



Cột sống, tách rời từng bộ phận

Hình vẽ cuối cùng, nằm ở dưới cùng bên trái trang giấy, là một phối cảnh tách rời, giống như khi ông vẽ máy móc, thể hiện ba đốt sống cổ đầu tiên với cơ chế khớp nối được thể hiện một cách điêu luyện. Ông nói rằng, quan trọng là phải thể hiện được các đốt sống "tách rời và sau đó ăn khớp lại với nhau," bằng các góc nhìn từ trước, sau, bên, trên và dưới. Ở cuối trang, khi đã hoàn thiện các hình vẽ, ông không thể nén chút khoe khoang về phương pháp của mình, tuyên bố rằng, nó sẽ tạo ra "tri thức mà không một tác giả cổ đại hay hiện đại nào có thể đưa ra mà không phải trải qua những khoảng thời gian mệt nhọc và bối rối cùng một lượng chữ nghĩa khổng lồ."[21]

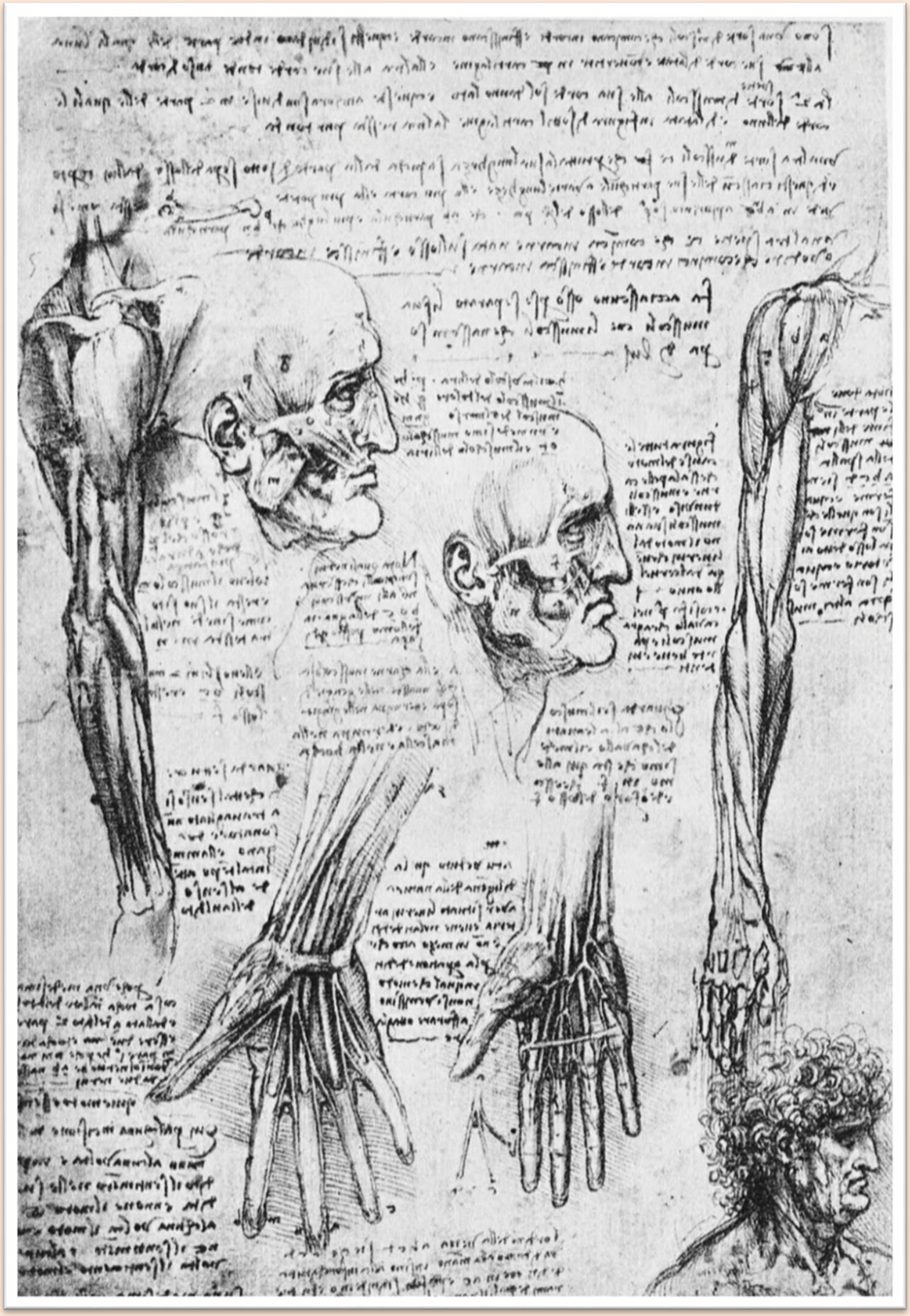
[21] Windsor, RCIN 919007v; Keele and Roberts, 82; O'Malley and Saunders,Leonardo on the Human Body, 44.

ĐÔI MÔI VÀ NỤ CƯỜI

Leonardo đặc biệt quan tâm tới phương thức não bộ và hệ thần kinh của con người chuyển cảm xúc thành chuyển động của cơ thể. Trong một hình vẽ, ông thể hiện tủy sống đã cưa đôi, và vẽ toàn bộ các dây thần kinh chạy xuống từ não bộ. "Tủy sống là gốc rễ của các dây thần kinh khiến cho các chi vận động chủ động," ông giải thích.[22]

[22] Windsor, RCIN 919040r.

Trong số tất cả các dây thần kinh và cơ liên quan, những dây thần kinh và cơ kiểm soát hai môi là quan trọng nhất với Leonardo. Giải phẫu chúng là một việc rất khó, bởi cơ môi nhỏ, nhiều và lại bắt sâu vào trong da. "Số lượng các cơ làm môi chuyển động ở người nhiều hơn tất cả các loài động vật khác," ông viết. "Ta sẽ thấy hai môi có bao nhiêu vị trí khác nhau thì cũng có bấy nhiêu cơ, và còn chừng ấy cơ nữa để giúp chúng thay đổi các vị trí đó." Bất chấp những khó khăn này, ông vẫn vẽ các cơ mặt và dây thần kinh với độ chính xác đến kinh ngạc.



Giải phẫu cánh tay và mặt

Trên một trang chứa đầy các hình vẽ giải phẫu thú vị, Leonardo vẽ các cơ trên hai cánh tay và bàn tay, ông đặt giữa chúng hai khuôn mặt nhìn nghiêng đã giải phẫu một phần. Hai khuôn mặt thể hiện các cơ và dây thần kinh điều khiển môi và các yếu tố khác tạo nên biểu cảm. Ở hình bên trái, Leonardo cắt bỏ đi một phần xương hàm để làm lộ ra cơ mút, cơ kéo góc miệng ra sau và làm phẳng má khi một nụ cười chớm nở. Ở đây, nhờ sự thể hiện tài tình bằng dao mổ và sau đó là các nét vẽ, chúng ta có thể thấy rõ cơ chế thực sự biến cảm xúc thành các biểu hiện trên gương mặt. Ông viết bên cạnh một khuôn mặt, "Thể hiện toàn bộ nguyên nhân chuyển động của da, thịt và cơ trên gương mặt và xem có phải các cơ này nhận tín hiệu vận động từ các dây thần kinh xuất phát từ não hay không."

Ông đặt tên cho một trong các cơ trên hình vẽ phía bên trái là "H" và gọi nó là "cơ giận dữ." Một cơ khác được đặt tên là "P" và được gán cho là cơ của nỗi buồn hay sự đau đớn. Ông thể hiện cơ chế giúp các cơ này không chỉ di chuyển môi mà còn di chuyển cả lông mày xuống phía dưới và cùng với nhau chúng tạo ra các nếp nhăn.

Trên trang sổ tay vẽ mặt và môi đã giải phẫu, ta cũng có thể nhận thấy Leonardo còn nghiên cứu giải phẫu so sánh để phục vụ các hình vẽ chuẩn bị cho tác phẩm Trận chiến Anghiari, trong đó nỗi giận dữ trên gương mặt con người hòa hợp với nỗi giận dữ trên gương mặt những chú ngựa. Sau khi diễn giải nguyên nhân chuyển động của gương mặt, ông thêm vào, "Và làm việc đó trên ngựa trước bởi chúng có các múi cơ lớn hơn. Để ý xem liệu cơ nâng lỗ mũi của ngựa có giống như cơ đó trên người không."[23] Vậy là một bí mật khác làm nên khả năng vẽ biểu cảm gương mặt vô cùng đặc biệt của Leonardo lại được hé lộ: có lẽ, ông là nghệ sĩ duy nhất trong lịch sử tự tay phẫu tích mặt người và mặt ngựa để xem liệu các cơ di chuyển môi người có giống với các cơ nâng lỗ mũi của ngựa hay không.

[23] Windsor, RCIN 919012v; Keele and Roberts, 110; O'Malley and Saunders,Leonardo on the Human Body, 156.

Cuối cùng, khi đến cuối trang, tâm trí Leonardo bắt đầu sao lãng, một sự sao lãng khá dễ chịu. Ông tạm dừng để vẽ phác hình ảnh mà ông ưa thích: một người đàn ông có mái tóc xoăn với cái mũi và cằm khoặm lại. Nhân vật này dường như là sự giao thoa giữa chân dung phiên bản trẻ hơn của

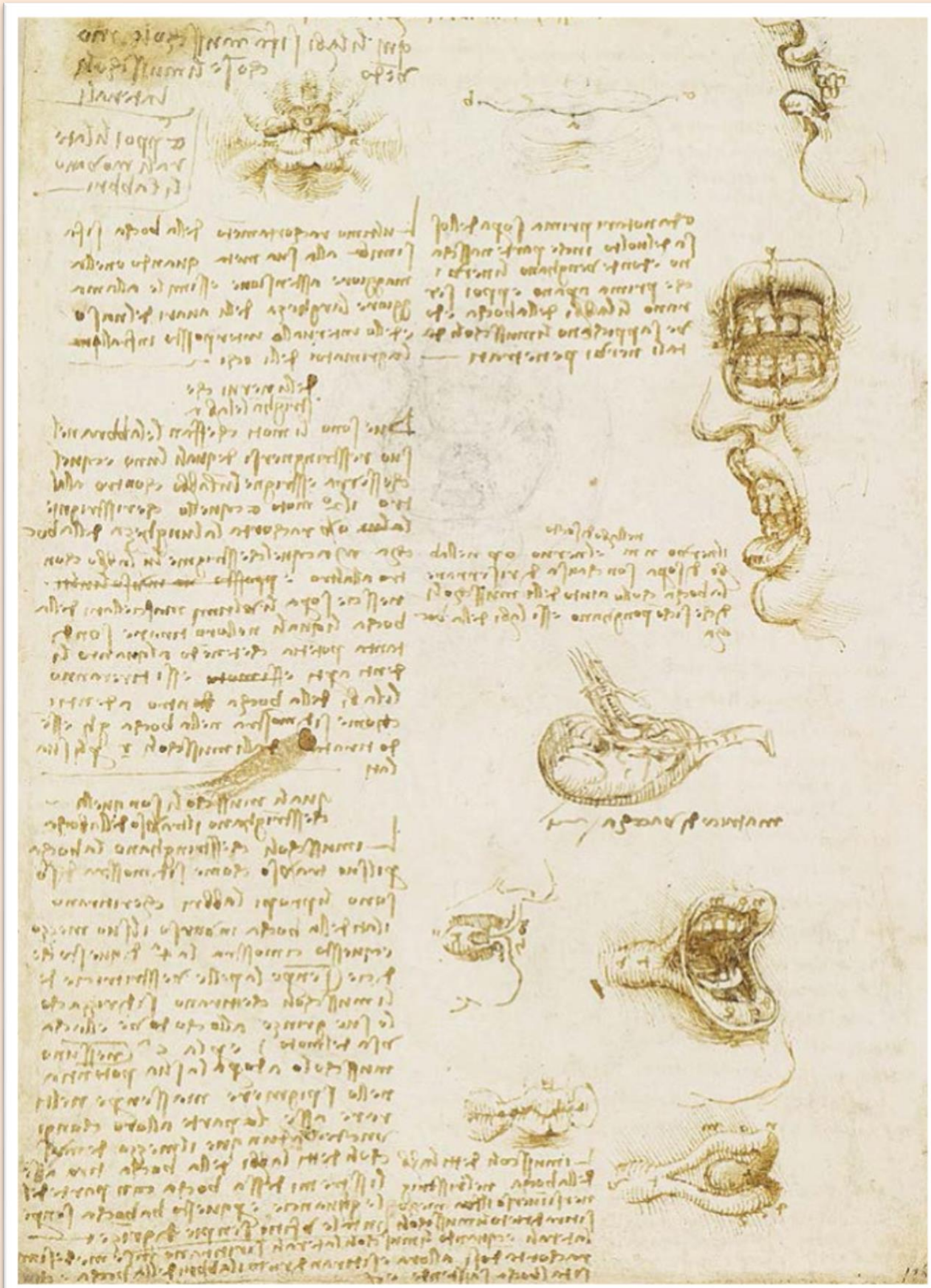
ông và phiên bản già hơn của Salai. Đôi môi thể hiện sự cương nghị nhưng cũng thoáng chút sầu muộn.

Sau cuộc dạo chơi với giải phẫu so sánh, Leonardo tiếp tục đào sâu vào các cơ chế của con người khi cười hay nhăn nhó. Ông tập trung vào vai trò của các dây thần kinh khác nhau trong việc gửi tín hiệu tới các cơ, và ông đặt câu hỏi đã trở thành vấn đề cốt lõi trong nghệ thuật của ông: Trong số đó, những dây thần kinh nào xuất phát từ não và những dây thần kinh nào xuất phát từ tủy sống?

Các ghi chú của ông bắt đầu như thể ông đang tập trung vào một cảnh tượng chiến đấu đầy những biểu cảm giận dữ: "Làm cho lỗ mũi co lên, tạo ra nếp nhăn ở cạnh mũi, môi cong lên làm lộ hàm trên, răng nhô ra để bật lên tiếng rên rỉ." Nhưng sau đó, ông bắt đầu khám phá các biểu cảm khác. Phía trên cùng bên trái là đôi môi mím chặt, ở dưới ông viết, "Độ co tối đa của miệng bằng một nửa độ mở rộng nhất, và bằng với chiều rộng lớn nhất của lỗ mũi và khoảng giữa hai lỗ mắt." Ông thử nghiệm trên chính mình và trên các tử thi cách từng cơ má làm môi di chuyển, đồng thời cơ môi cũng có thể kéo các cơ bên ở thành má. "Cơ làm môi co lại cũng chính là cơ tạo hình môi dưới. Các cơ khác đưa môi di chuyển tới một điểm, các cơ khác kéo dãn chúng, các cơ khác khiến chúng gập vào trong, làm phẳng chúng, bẻ chúng ra ngoài rồi đưa chúng về vị trí ban đầu." Phía trên cùng bên phải trang giấy là hình vẽ nhìn thẳng và nhìn nghiêng của đôi môi co lại với phần da vẫn còn phủ ngoài; phía dưới cùng, ông vẽ hình tương tự sau khi bỏ da đi, thể hiện các cơ có tác dụng kéo hai môi. Đây là những ví dụ đầu tiên được biết tới về khoa học giải phẫu nụ cười của con người.[24]

[24] Windsor, RCIN 919055v; Keele and Roberts, 66; Clayton and Philo, 188. Grace Glueck, "Anatomy Lessons by Leonardo," New York Times, January 20, 1984; O'Malley and Saunders, Leonardo on the Human Body, 186, 414.

Phía trên cùng trang giấy, bồng bềnh trên những điệu bộ kỳ quái là một hình vẽ phác đơn giản và mờ nhạt của một đôi môi như thể thuộc về thế giới nghệ thuật chứ không phải giải phẫu. Đôi môi hiện lên trên trang giấy, đập vào mắt chúng ta chỉ với chút dấu vết – chợt hiện chợt tắt, đầy ám ảnh và cuốn hút – của một nụ cười. Vào thời điểm đó Leonardo đang vẽ Mona Lisa.



Dây thần kinh và các cơ miệng

QUẢ TIM

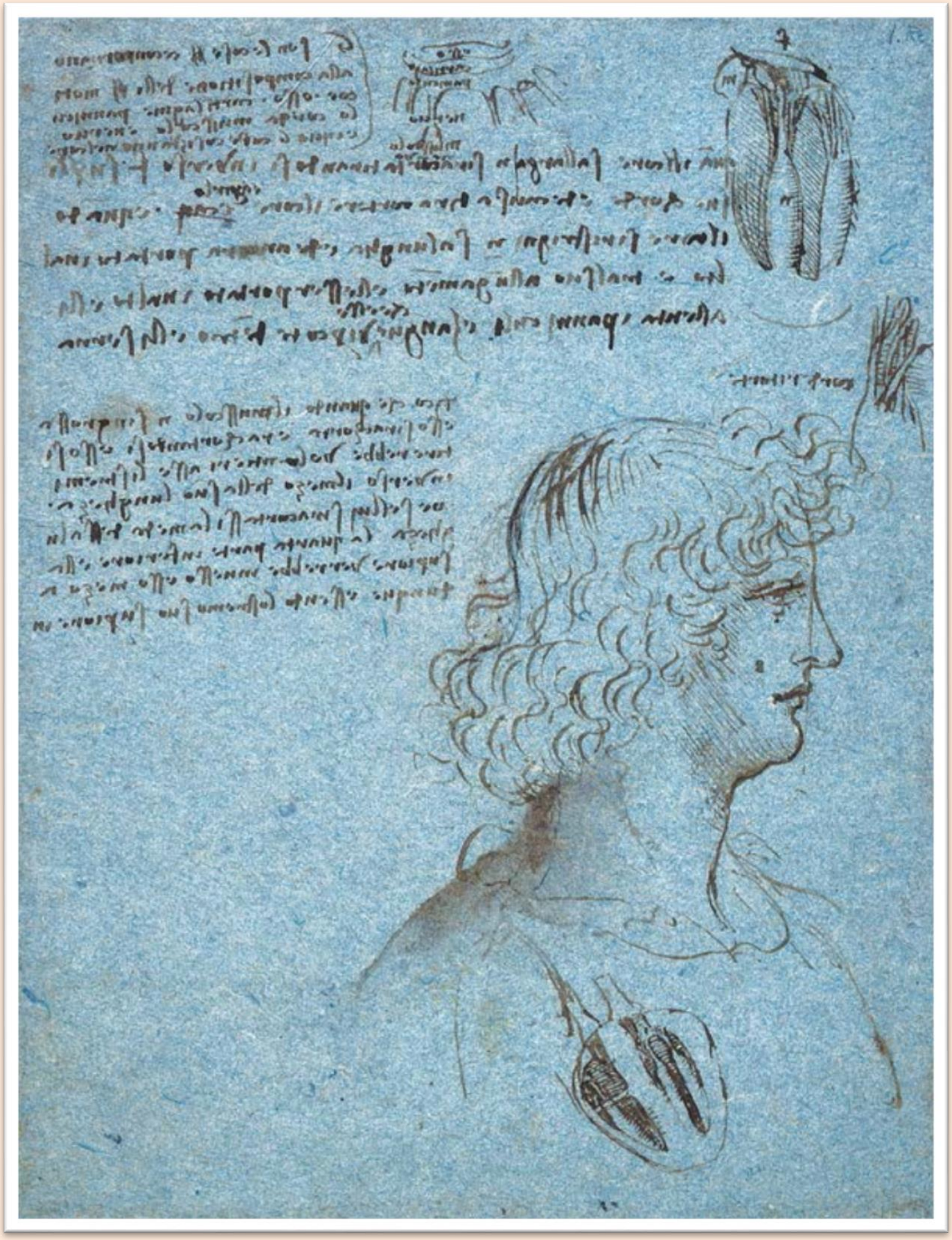
Trên một trong số các trang sổ tay vẽ quả tim người bằng mực trên giấy xanh của Leonardo, có một gợi nhắc về tính nhân văn và cả nhân tính thấm đẫm trong các nghiên cứu giải phẫu của ông.[25] Ở trên cùng trang giấy là một hình vẽ cơ nhú tim và một mô tả về cách thức nó co giãn khi tim đập. Thế rồi, như thể đã quá tải, ông để tâm trí mình lang thang và ngòi bút bắt đầu đưa đẩy thành một hình vẽ nguệch ngoạc.

[25] Windsor, RCIN 919093.

Ở đó, trong tư thế xoay nghiêng trìu mến là hình ảnh Salai với những lọn tóc xoăn xinh đẹp đổ xuống cái cổ dài, cái cằm hớt không lẫn vào đâu được và cái cổ đầy đặn được tạo hình mềm mại nhờ những nét gạch theo kiểu thuận tay trái rất Leonardo. Trên ngực Salai là một hình vẽ mặt cắt của quả tim cùng các cơ bao ngoài. Một phân tích kỹ thuật trên bức vẽ cho thấy trái tim được vẽ trước. Như thể Leonardo đã vẽ nó, rồi vẽ hình Salai bao xung quanh.

Các nghiên cứu của Leonardo về quả tim người, một phần trong quá trình giải phẫu cơ thể người, là phần liên tục và thành công nhất trong cuộc đời nghiên cứu khoa học của ông.[26] Được truyền cảm hứng từ tình yêu với kỹ thuật thủy lực và niềm say mê với các dòng chảy, ông đã có những phát hiện mà trong nhiều thế kỷ giá trị của chúng đã không được đánh giá đầy đủ.

[26] Windsor, RCIN 919093. Phần này trích từ Mohammadali Shoja, Paul Agutter, và những người khác, “Leonardo da Vinci’s Studies of the Heart,” International Journal of Cardiology 167 (2013), 1126; Morteza Gharib, David Kremers, Martin Kemp, và những người khác, “Leonardo’s Vision of Flow Visualization,” Experiments in Fluids 33 (July 2002), 219; Larry Zaroff, “Leonardo’s Heart,” Hektoen International Journal, Spring 2013; Wells, Capra Learning, 288; Kenneth Keele, “Leonardo da Vinci and the Movement of the Heart,” Proceedings of the Royal Society of Medicine 44 (1951), 209. Tôi xin cảm ơn David Linley và Martin Clayton vì đã cho tôi xem một vài bức vẽ tại Windsor.



Trái tim và Salai

Đầu thế kỷ XVI, hiểu biết của người châu Âu về quả tim người vẫn không khác biệt gì nhiều so với những gì Galen đã mô tả vào thế kỷ II SCN trong công trình đã được làm sống dậy suốt thời kỳ Phục hưng của ông. Galen tin rằng, quả tim không chỉ là cơ mà còn được tạo thành từ một vật chất đặc biệt giúp nó có sức sống. Ông giảng giải, máu được sản xuất tại gan và phân bổ qua các tĩnh mạch. Các linh hồn sống được sinh ra từ tim và phân bổ qua các động mạch mà Galen và những người tiếp nối ông cho là một hệ thống riêng rẽ. Ông nghĩ rằng, cả máu lẫn các linh hồn sống đều không tuần hoàn, chúng chuyển động qua lại trong các tĩnh mạch và động mạch.

Leonardo là một trong những người đầu tiên đánh giá đầy đủ rằng quả tim chứ không phải gan, là trung tâm của hệ tuần hoàn. “Toàn bộ tĩnh mạch và động mạch đều xuất phát từ tim,” ông viết trên trang giấy có các hình vẽ so sánh các cành và rễ của một hạt mầm với động mạch và tĩnh mạch tỏa ra từ tim. Ông chứng minh điều này bằng cách thể hiện, bằng cả từ ngữ và hình vẽ chi tiết, “rằng tĩnh mạch và động mạch lớn nhất được tìm thấy ở chỗ chúng giao với quả tim, và càng ra xa khỏi tim chúng lại càng mảnh hơn, phân chia thành những nhánh rất nhỏ.” Ông trở thành người đầu tiên phân tích kích thước của các nhánh giảm đi ra sao sau mỗi lần phân chia, và ông lần theo dấu vết của chúng đến tận những mao mạch nhỏ đến mức gần như không thể nhìn thấy được. Đáp lại quan điểm cho rằng các tĩnh mạch xuất phát từ gan giống như cách một cái cây bắt rễ trong đất, ông chỉ ra rễ cây và cành nhánh của nó mọc ra từ một hạt mầm ở giữa, tương tự như một quả tim.[27]

[27] Windsor, RCIN 919028r.

Trái ngược với Galen, Leonardo cũng có thể chỉ ra quả tim chỉ đơn giản là một cơ thay vì một dạng mô sống đặc biệt. Giống như tất cả các cơ, quả tim có nguồn cung cấp máu và dây thần kinh của riêng nó. “Nó được nuôi dưỡng bởi một động mạch và các tĩnh mạch, giống như các cơ khác,” ông đúc rút.[28]

[28] Windsor, RCIN 919050v; Paris Ms. G, 1v; Keele, “Leonardo da Vinci’s Anatomia Naturale,5” 376; Nuland, Leonardo da Vinci, 142.

Ông cũng sửa lại quan điểm của Galen rằng tim chỉ có hai buồng. Các ca giải phẫu đã cho ông thấy quả tim có hai buồng trên và hai buồng dưới.

Chúng phải có chức năng riêng biệt, ông lý luận, bởi chúng được ngăn cách bởi các van và màng. “Nếu chúng là một và giống nhau thì không cần phải có các van để ngăn cách chúng.” Để xác định các buồng tim vận hành ra sao, Leonardo mổ phanh một con lợn trong khi trái tim vẫn đang đập. Các buồng ở trên và dưới mở ra vào những thời điểm khác nhau, ông quan sát. “Các buồng ở trên khác về chức năng và tính chất với các buồng dưới, và chúng ngăn cách với nhau bởi sụn và các lớp vật chất khác nhau.”[29]

[29] Windsor, RCIN 919062r; Keele, “Leonardo da Vinci’s Anatomia Naturale,”5376; Wells, 202.

Leonardo thừa nhận lý thuyết sai lầm của Galen rằng máu ấm bởi vì nó được hâm nóng ở tim, ông cũng vật lộn với rất nhiều lý thuyết khác nhau để lý giải quá trình đó. Cuối cùng, ông dừng lại ở giả thuyết rằng sức nóng được tạo ra do ma sát của quả tim đang đập với máu cọ sát vào thành tim. “Các vòng xoáy khi máu chuyển động, và ma sát mà nó tạo ra với thành tim, cùng va đập trong quá trình rút đi, là nguyên nhân khiến máu nóng lên,” ông kết luận. Để kiểm tra lý thuyết của mình bằng so sánh tương đồng, như ông vẫn thường làm, ông quan sát xem sữa có được hâm nóng khi ta khuấy nó lên hay không, “Quan sát xem khuấy sữa khi làm bơ có làm cho sữa nóng lên không” ông đưa vào danh sách những việc cần làm.[30]

[30] Windsor, RCIN 919063v, RCIN 919118; Wells, 83, 195; Nuland, Leonardo da Vinci, 143; Capra Learning, Kindle loc. 4574.

VAN ĐỘNG MẠCH CHỦ

Thành tựu lớn nhất trong các nghiên cứu về tim người của Leonardo, và thực ra là trong toàn bộ nghiên cứu giải phẫu của ông, là phát hiện cách thức làm việc của van động mạch chủ, một chiến công mà chỉ đến tận thời hiện đại, ông mới được ghi nhận. Nó bắt nguồn từ hiểu biết của ông, mà thực ra là tình yêu của ông dành cho các dòng chảy và cuộn xoáy. Trong suốt sự nghiệp của mình, Leonardo luôn bị cuốn hút bởi vòng xoay của các xoáy nước, chuyển động của gió, những lọn tóc xoăn chảy tràn xuống cổ. Ông áp dụng những hiểu biết này để xác định dòng máu chảy theo hình xoắn ốc qua một phần của động mạch chủ được gọi là xoang Valsalva tạo ra các cuộn và xoáy làm van tim đóng lại như thế nào. Phân tích của ông

phủ kín sáu trang giấy gồm hai mươi hình vẽ và các diễn giải với dung lượng hàng trăm từ.[31]

[31] Windsor, RCIN 919082r, and also 919116r&v, 919117v, 919118r, 919083v. Phần này trích từ Wells, 229-36; Keele và Roberts, 124, 131; Keele Elements, 316; Capra Learning, 290.

Phía trên cùng của trang đầu tiên, ông trích dẫn câu châm ngôn mà Plato đã cho khắc lên cánh cửa Trường học của ông: “Đừng để ai không phải một nhà toán học đọc công trình của tôi.”[32] Như thế không có nghĩa là nghiên cứu của ông về dòng chảy của máu ở tim người sẽ bao gồm những phương trình chính xác; các nghiên cứu toán học nhằm biểu diễn các cuộn xoáy của ông không vượt xa hơn là bao sự hiểu biết thoáng qua của ông về dãy số Fibonacci. Thay vào đó, câu châm ngôn là một biểu hiện của niềm tin rằng, vận hành của tự nhiên tuân thủ các quy luật vật lý và các định đề giống như toán học.

[32] Windsor, RCIN 919118r.

Phát hiện của ông về van tim xuất phát từ nghiên cứu về động lực của các dòng chất lỏng mà ông đã thực hiện vào khoảng năm 1510, trong đó có một phân tích về sự hình thành các xoáy nước khi có một dòng nước chảy từ các đường ống vào trong một cái thùng chứa. Một hiện tượng cũng thu hút sự chú ý của ông là sức cản của chất lỏng. Khi một dòng chảy đi qua một đường ống hay một con kênh hay một dòng sông, ông phát hiện ra rằng, chỗ nước gần các cạnh bên nhất chảy chậm hơn nước ở khu vực trung tâm. Đó là bởi nước ở bên cạnh cọ sát với thành ống hoặc bờ sông và lực ma sát làm nó chảy chậm lại. Chỗ nước gần ngay cạnh đó cũng sẽ chậm lại chút ít; nước chảy ở giữa đường ống hay giữa sông sẽ bị tác động ít nhất. Khi nước chảy từ đường ống vào một cái bể chứa, hoặc chảy từ sông vào một cái hồ, sự khác biệt về tốc độ giữa dòng chảy nhanh ở trung tâm và dòng chảy chậm hơn ở bên cạnh tạo thành các xoáy và cuộn nước. “Khi nước chảy ra từ một đường ống nằm ngang, phần ở gần tâm miệng ống sẽ bắn ra xa hơn,” ông viết. Ông cũng mô tả sự hình thành các xoáy nước khi chất lỏng chảy qua các bề mặt cong hoặc trong một con kênh có kích thước lớn dần. Ông áp dụng nguyên tắc này vào nghiên cứu hiện tượng xói mòn tại các bờ sông, thể hiện dòng nước chảy trong tranh của mình, và giải đáp các câu hỏi về cách thức máu được bơm ra khỏi tim.[33]

[33] Windsor, RCIN 912666; Keele Elements, 315.

Cụ thể, Leonardo tập trung vào lượng máu được bơm lên từ quả tim qua một lỗ hình tam giác vào gốc của động mạch chủ, chính là mạch máu lớn đưa máu từ tim tới toàn bộ cơ thể. “Khi máu phun lên qua lỗ hình tam giác, phần ở giữa dòng chảy sẽ đạt được đến độ cao lớn hơn nhiều so với phần ở bên cạnh,” ông tuyên bố. Ông tiếp tục mô tả nguyên lý đó đã tạo ra các cuộn xoáy như thế nào khi nó hòa với lượng máu đã có sẵn trong phần mở rộng hơn của động mạch chủ. Các phần này giờ đây được gọi là các xoang Valsalva, được đặt tên theo chuyên gia giải phẫu người Ý Antonio Valsalva với công trình nghiên cứu ra đời vào đầu những năm 1700. Đúng ra chúng phải được gọi là các xoang Leonardo và có lẽ đã là như vậy nếu Leonardo cho xuất bản những phát hiện ông đã tìm ra trước Valsalva tới hai thế kỷ.[34]

[34] Windsor, RCIN 919116r.

Chuyển động cuộn tròn của máu sau khi được bơm vào động mạch chủ khiến các lá van ở các van tim hình tam giác ngăn giữa tim và động mạch chủ phình to ra và sau đó lấp đầy lỗ tim. “Dòng máu xoay tròn đập vào thành của ba van tim và đóng chúng lại để máu không thể chảy xuống.” Nó giống như các cuộn gió trải ra các góc của một cánh buồm hình tam giác, một so sánh tương đồng mà Leonardo dùng để giải thích phát hiện của mình. Trên một hình vẽ thể hiện các cuộn xoáy kéo mở các đỉnh van, ông viết, “Đặt tên cho các dây mở và đóng hai cánh buồm.”

Theo quan điểm phổ biến mà hầu hết các chuyên gia tim mạch đều đồng thuận cho đến tận thập niên 1960, van tim bị đẩy cho đóng lại từ phía trên một khi đã có đủ máu chảy vào động mạch chủ và bắt đầu dồn ứ lại. Hầu hết các van khác đều làm việc theo cơ chế đó, đóng chặt lại khi dòng chảy bắt đầu đảo ngược. Trong hơn bốn thế kỷ, các chuyên gia nghiên cứu tim mạch rất ít để ý tới ý kiến của Leonardo rằng van tim sẽ không thể đóng lại đúng cách bởi áp lực từ phía trên: “Máu quay trở lại khi tim một lần nữa mở ra không phải là máu đã khiến van tim đóng lại. Điều này là không thể, bởi nếu máu va đập vào các van tim trong khi chúng có bề mặt nhăn nheo và có nếp gấp, máu bị ép xuống từ phía trên sẽ nén xuống và làm nát các màng nhầy.” Phía trên trang cuối cùng trong sáu trang giấy, ông phác họa hình ảnh van tim bị ép co vào sẽ bị nhàu nát ra sao nếu bị máu dồn xuống từ phía trên.[35]

[35] Windsor, RCIN 919082r; Capra Learning, 290; O’Malley and Saunders,Leonardo on the Human Body, 269.



Van động mạch chủ

Leonardo đã xây dựng giả thuyết của mình thông qua so sánh tương đồng: sử dụng những hiểu biết của ông về xoáy nước và không khí, ông phỏng đoán dòng lũ sẽ cuộn xoắn như thế nào bên trong động mạch chủ. Nhưng sau đó, ông đã nghĩ ra một phương pháp tài tình để thử nghiệm ý tưởng của mình. Phía trên cùng một trang sổ tay đầy hình vẽ, ông mô tả và vẽ cách làm mô hình một quả tim bằng thủy tinh. Khi đổ đầy nước, nó sẽ giúp ông quan sát hiện tượng máu cuộn tròn khi đổ vào động mạch chủ. Ông dùng tim của một con bò làm mẫu, bơm đầy sáp ong bằng kỹ thuật của một nhà điêu khắc, giống như khi ông làm mô hình não bộ. Khi sáp ong cứng lại, ông làm một cái khuôn rỗng bằng thủy tinh để dựng mô hình các buồng tim, van tim và động mạch chủ. "Thực hiện thử nghiệm trong cái ống thủy tinh và cho nước cùng hạt cỏ kê vào trong," ông chỉ dẫn.[36]

[36] Windsor, RCIN 919082r, 919116v; Clayton and Philo, 242.

Phải đến 450 năm sau, các nhà giải phẫu học mới nhận ra rằng, Leonardo đã đúng. Vào những năm 1960, một nhóm các chuyên gia nghiên cứu y khoa dẫn đầu là Brian Bellhouse tại Đại học Oxford đã dùng thuốc nhuộm và các phương pháp chụp tia X-quang để quan sát dòng chảy của máu. Như Leonardo từng làm, họ đã dùng một mô hình động mạch chủ trong suốt chứa đầy nước để quan sát các cuộn xoáy và dòng chảy. Các thử nghiệm cho thấy van tim đòi hỏi "một cơ chế kiểm soát chất lỏng năng động để tách các đỉnh van khỏi thành động mạch chủ, để chỉ cần một dòng chảy ngược chiều nhỏ nhất cũng khiến van đóng lại." Họ nhận ra rằng, cơ chế đó là một xoáy hay cuộn máu mà Leonardo từng phát hiện ra ở gốc động mạch chủ. "Cuộn xoáy tạo ra một lực đẩy lên cả đỉnh van và thành xoang, hiện tượng đỉnh van khép lại vì thế sẽ từ từ và đồng bộ," họ ghi lại kết quả. "Leonardo da Vinci đã mô tả đúng quá trình hình thành các cuộn xoáy giữa đỉnh van và các khoang của nó và cho rằng chúng sẽ giúp đóng van lại." Bác sĩ phẫu thuật Sherwin Nuland tuyên bố, "trong số những điều ngạc nhiên mà Leonardo để lại cho hậu thế, dường như đây là ngạc nhiên kỳ vĩ nhất."

Năm 1991, Francis Robicsek thuộc Viện Tim Carolina đã cho thấy các thử nghiệm của Bellhouse tương tự với các thử nghiệm Leonardo mô tả trong sổ tay của ông như thế nào. Đến năm 2014, một nhóm chuyên gia Oxford khác đã có thể nghiên cứu sự lưu chuyển máu trong một cơ thể sống để

chứng minh một cách thuyết phục rằng Leonardo đã đúng. Để làm được như vậy, họ đã dùng các kỹ thuật cộng hưởng từ để quan sát trực tiếp mô hình lưu chuyển phức tạp của máu trong gốc động mạch chủ trên một cơ thể sống. "Chúng tôi khẳng định thông qua quan sát trực quan trên cơ thể người rằng dự đoán của Leonardo về các dòng xoáy của máu ở tâm thất là chính xác và ông đã đưa ra một phỏng đoán chính xác đến kinh ngạc về các dòng xoáy này theo tỷ lệ so với gốc động mạch chủ," họ kết luận.[37]

[37] Brian Bellhouse và những người khác, "Mechanism of the Closure of the Aortic Valve," Nature, 217 (6 tháng Một, 1968), 86; Francis Robicsek, "Leonardo da Vinci and the Sinuses of Valsalva," Annals of Thoracic Surgery 52.2 (August 1991), 328; Malenka Bissell, Erica Dall'Armellina, and Robin Choudhury, "Flow Vortices in the Aortic Root," European Heart Journal, tháng Hai 3, 2014, 1344; Nuland, Leonardo da Vinci, 147. Nghiên cứu của Bellhouse và nhóm của ông rất thú vị bởi nó là một nghiên cứu học thuật hiếm hoi chỉ có một chú thích tham khảo duy nhất, mà tham khảo đó lại là một tác phẩm được viết từ gần năm trăm năm trước. Xin xem thêm Brian Bellhouse and L. Talbott, "The Fluid Mechanics of the Aortic Valve," Journal of Fluid Mechanics 35.4 (1969), 721; Wells, xxii.

Tuy nhiên, tiếp sau nghiên cứu đột phá của Leonardo về van tim lại là một thất bại: ông đã không phát hiện ra rằng máu tuần hoàn trong cơ thể người. Hiểu biết của ông về van một chiều đáng lẽ đã phải khiến ông nhận ra sai lầm trong lý thuyết của Galen trong khi nó vẫn đang được thừa nhận rộng rãi trong thời đại của ông, rằng máu được tim vận chuyển qua lại lên và xuống. Lần này, rất kỳ lạ là Leonardo lại mù quáng trước kiến thức sách vở. Người đàn ông "ít chữ" luôn khinh miệt những kẻ chỉ dựa vào tri thức được truyền cho và thề sẽ luôn trung thành với thử nghiệm thực tế, trong trường hợp này, lại không làm điều đó. Thiên tài cùng năng lực sáng tạo của ông đã luôn bắt nguồn từ thực hành không định kiến. Tuy nhiên, nghiên cứu về lưu chuyển máu của ông lại là một trong số những trường hợp hiếm hoi mà ông đã lĩnh hội đủ từ sách vở và lời khuyên của chuyên gia đến nỗi không thể suy nghĩ khác biệt. Phải đến một thế kỷ sau, William Harvey mới đưa ra được một giải thích đầy đủ về tuần hoàn máu trong cơ thể người.

BÀO THAI

Các nghiên cứu giải phẫu của Leonardo lên đến cao trào với việc ông mô tả giai đoạn bắt đầu của sự sống. Trên một trang sổ tay khá lộn xộn, ông cẩn thận tô mực lên các nét vẽ tinh tế bằng phấn trắng hình vẽ đã trở thành một dấu ấn của ông, một bào thai trong tử cung.[38]

[38] Windsor, RCIN 919102.

Bức vẽ sánh ngang với Người Vitruvius khi thể hiện sự kết hợp giữa nghệ thuật và khoa học của Leonardo. Đó là một hình vẽ chất lượng trong vai trò một kết quả nghiên cứu giải phẫu, nhưng vô cùng xuất thần, gần như theo nghĩa đen, trong vai trò một tác phẩm nghệ thuật. Được vẽ bằng những nét gạch cong tỉ mẩn, vừa khiến mắt ta sững sờ ngây ngất vừa khiến tâm trí ta sáng tỏ, nó nắm bắt trạng thái của con người với một vẻ đẹp tinh thần vừa thấp hèn vừa cao cả. Chúng ta có thể thấy chính mình đắm chìm trong sự kì vĩ của tạo hóa: ngây thơ, kỳ lạ, bí ẩn. Dù bức vẽ thường được phân tích mổ xẻ như một sản phẩm của môn giải phẫu học, nhà phê bình nghệ thuật của tờ **Guardian**, Jonathan Jones, đã tiến gần hơn tới bản chất thực của nó khi viết, "Đối với tôi, đây là tác phẩm nghệ thuật đẹp nhất thế giới."[39]

[39] Windsor, RCIN 919102r; Jonathan Jones, "The Ten Greatest Works of Art Ever," The Guardian, March 21, 2014.

Leonardo không có một thi thể phụ nữ nào để giải phẫu, vậy nên một số chi tiết được vẽ ra từ một ca mổ xác bò. Tử cung vì vậy có hình tròn, không giống như ở người. Nhưng ông đã nâng cao hiểu biết truyền thống vào thời kỳ đó. Ông đã vẽ đúng tử cung chỉ có một buồng, trái ngược với niềm tin phổ biến đương thời là nó có nhiều buồng khác nhau. Các mô tả về động mạch tử cung, hệ mạch máu ở âm đạo, và các mạch máu ở dây rốn đều là những phát hiện đột phá.

Như thường lệ, Leonardo nhận ra các mẫu hình xuyên suốt nhiều lĩnh vực khác nhau, và dùng so sánh tương đồng làm phương pháp đặt vấn đề. Vào thời điểm vẽ bào thai, ông đã trở lại nghiên cứu về thực vật. Cũng y như khi ông so sánh giữa hệ nhánh của thực vật với các nhánh sông và hệ mạch máu, ông nhận ra những đặc điểm tương tự trong quá trình phát triển của mầm cây và túi phôi người. Thực vật có một thân chính, còn gọi là cán phôi, kết nối hạt mầm với thành noãn cho đến khi hạt mầm chín, và Leonardo nhận ra rằng, nó có cùng mục đích giống như một dây rốn. "Tất cả hạt mầm đều có một dây rốn, dây rốn này sẽ đứt khi cái hạt chín." Ông viết cạnh một hình vẽ giải phẫu bào thai người.[40]

[40] Windsor, RCIN 919103; Notebooks/Irma Richter, 166.



Bào thai trong tử cung

Leonardo đã nhận thức rằng hình vẽ bào thai của ông có một sức mạnh tinh thần khiến nó vượt qua toàn bộ các nghiên cứu giải phẫu khác. Một vài năm sau, ông trở lại hình vẽ phác thảo để viết một đoạn ở dưới cùng trang giấy. Đoạn văn giống như một bài luận hơn là các ghi chú trong quá trình giải phẫu, ông bắt đầu bằng một lý luận khoa học rằng phôi không thở trong tử cung bởi nó được bao bọc bởi chất lỏng. "Nếu thở nó sẽ chết đuối," ông giải thích, và thở là không cần thiết bởi nó được nuôi dưỡng bởi sự sống và thức ăn của người mẹ." Sau đó, ông thêm vào một vài suy nghĩ rằng Nhà thờ, tin rằng sự sống của mỗi sinh linh bắt đầu bằng ý niệm, sẽ xem đó là dị giáo. Phôi vẫn là một phần của người mẹ giống như là bàn tay bàn chân vậy. "Một và cùng một linh hồn kiểm soát cả hai cơ thể," ông thêm vào, "và chỉ một và cùng một linh hồn nuôi dưỡng cả hai."

Leonardo bác bỏ giáo lý Nhà thờ về linh hồn một cách bình thản và vô ưu. Một cách tự nhiên ông đến chủ nghĩa nhân văn khoa học một cách thoải mái và luôn có xu hướng nhìn vào thực tế. Ông tin vào sự kỳ vĩ của tạo hóa, nhưng đối với ông đó là những chủ đề để nghiên cứu và ngợi ca thông qua khoa học và nghệ thuật, không phải thông qua giáo lý của Nhà thờ.

ẢNH HƯỞNG BỊ ĐÁNH MẤT

Leonardo chuyên tâm nghiên cứu giải phẫu với sự tỉ mẩn cùng ý chí kiên định thường khi vẫn vắng bóng trong các công trình khác của ông. Trong suốt những năm miệt mài làm việc, từ năm 1508 tới năm 1513, dường như ông chẳng bao giờ biết chán, và không ngừng đào sâu tìm hiểu thêm, dù như thế đồng nghĩa với những đêm dài quạnh vắng, vây quanh là các tử thi và mùi hôi thối bốc lên từ nội tạng bị phân hủy.

Trí tò mò là động lực chính của ông. Có thể ông cũng đã nghĩ tới chuyện sẽ đóng góp vào kho tri thức chung của nhân loại nhưng tới đây thì mọi chuyện lại trở nên phức tạp. Ông từng viết ông cũng có ý định xuất bản các công trình của mình nhưng khi đến giai đoạn biên tập và tổ chức lại các bản ghi chép, một lần nữa ông lại trễ nải thay vì chuyên cần. Ông thích theo đuổi tri thức hơn là xuất bản nó. Mặc dù khá cởi mở trong đời sống và công việc, ông chẳng mấy nỗ lực chia sẻ những phát hiện của bản thân.

Điều này đúng với toàn bộ các nghiên cứu của ông chứ không phải chỉ với công trình giải phẫu học. Số luận thuyết còn lại tới ngày nay mà ông đã

không cho xuất bản chứng tỏ tính chất không bình thường của những điều làm nên động cơ thúc đẩy Leonardo làm việc. Ông muốn tích lũy tri thức vì chính nó, vì niềm vui thích cá nhân, chứ không phải ước muốn có được danh tiếng của một học giả uyên thâm hay trở thành một phần trong tiến trình của lịch sử. Một vài người thậm chí từng nói rằng ông viết theo kiểu chữ gương một phần là để bảo vệ các phát hiện của mình khỏi những con mắt nhòm ngó; tôi không nghĩ như vậy, nhưng có một điều không thể tranh cãi, đó là, niềm đam mê thu nhận tri thức của ông không hề ăn khớp với đam mê chia sẻ nó một cách rộng rãi. Như học giả chuyên nghiên cứu về Leonardo, Charles Hope, từng chỉ ra, “ông không có hiểu biết thực sự nào về cách thức mà ở đó sự lớn mạnh của tri thức là thông qua một quá trình tích lũy và hợp tác.”[41] Mặc dù đôi khi ông cũng để các vị khách ngó qua công trình của mình, dường như ông không nhận ra hay quan tâm đến thực tế là tầm quan trọng của nghiên cứu đến từ chính quá trình phổ biến nó.

[41] Hope, “The Last ‘Last Supper.’ ”

Nhiều năm sau, khi đang sống ở Pháp vào năm 1517, một vị khách tới thăm đã kể lại rằng, Leonardo từng mổ xẻ hơn ba mươi thi thể và “viết một cuốn sách lý thuyết về giải phẫu học, thể hiện các chi, cơ, dây thần kinh, tĩnh mạch, khớp, ruột và mọi thứ có thể giải thích được trong cơ thể của đàn ông và phụ nữ, theo cách chưa từng thấy trước đây.” Ông ta thêm vào rằng, Leonardo từng “viết về tính chất của nước, và lấp đầy vô số trang giấy bằng các lý thuyết về máy móc và các chủ đề khác, tất cả đều được viết bằng tiếng bản địa, mà khi được xuất bản sẽ có những lợi ích cũng như sức hấp dẫn vô cùng to lớn.”[42] Thế nhưng khi qua đời, Leonardo chỉ để lại cho Melzi hàng đống những trang sổ tay và hình vẽ thô sơ chưa hề qua biên tập.

[42] Antonio de Beads, The Travel Journal (Hakluyt/Routledge, 1979, originally written c. 1318), 132-34.

Giải phẫu học hiện đại bắt đầu hai mươi lăm năm sau ngày Leonardo qua đời, khi Andreas Vesalius cho xuất bản cuốn **On the Fabric of the Human body** (Về cấu trúc của Cơ thể người), cuốn sách không chỉ rất đẹp mà còn đánh dấu một bước ngoặt mang tính lịch sử. Đó là cuốn sách mà Leonardo đáng lẽ ra đã đi trước và vượt qua – có thể thông qua cộng tác với Marcantonio della Torre, nếu như ông này không sớm qua đời vì căn bệnh dịch hạch. Thay vào đó, các nghiên cứu giải phẫu của Leonardo chỉ có ảnh

hưởng ở mức tối thiểu. Sau nhiều năm, thậm chí nhiều thế kỷ, những phát hiện của ông đều phải nhờ tới những người khác phát hiện trở lại. Việc ông không cho xuất bản các công trình của mình đã trở thành nguyên nhân chính khiến ảnh hưởng của ông trong lịch sử khoa học giảm đi đáng kể. Thế nhưng tài năng kiệt xuất của ông thì không.

CHƯƠNG 28

THẾ GIỚI VÀ NHỮNG DÒNG CHẢY

THẾ GIỚI VI MÔ VÀ THẾ GIỚI VĨ MÔ

Trong thời kỳ đang nghiên cứu về cơ thể người, Leonardo cũng đồng thời nghiên cứu cơ thể của Trái Đất. Đúng như ta vẫn thường thấy ở Leonardo, ông so sánh để tìm ra những nét tương đồng giữa hai cơ thể ấy. Ông nhận biết rất tài tình các mẫu hình ẩn giấu trong tự nhiên, và trong số những tương đồng mà ông đã tìm ra, tương đồng rộng lớn và hoàn thiện nhất, trong cả nghệ thuật lẫn khoa học của ông, là phép so sánh giữa cơ thể người và cơ thể Trái Đất. "Con người là hình ảnh của thế giới," ông viết.[1]

[1] Codex Arundel, 156v; Notebooks/J. P. Richter, 1162.

Được gọi là mối quan hệ vi mô – vĩ mô, nó đã có lịch sử từ thời cổ đại. Leonardo đề cập tới sự tương đồng này lần đầu tiên trong một ghi chép từ đầu những năm 1490:

Người cổ đại gọi con người là thế giới nhỏ bé, và đương nhiên cách dùng cái tên đó có cơ sở chắc chắn, bởi cơ thể người là sự tương đồng với thế giới. Giống như con người có trên mình bộ khung xương để hỗ trợ phần thịt, thế giới có những ngọn núi đá để chống đỡ mặt đất. Giống như con người có một bể máu mà phổi làm dâng lên hay hạ xuống khi thở, cơ thể Trái Đất cũng có thủy triều nơi đại dương cứ mỗi sáu giờ lại dâng lên hoặc hạ xuống một lần, như thể thế giới đang hít thở. Giống như các mạch máu bắt nguồn từ cái bể máu và lan tỏa ra khắp cơ thể người, cũng tương tự như vậy, đại dương tưới tắm cho cơ thể Trái Đất bằng vô số mạch nước.[2]

[2] Paris Ms. A, 55v; Notebooks/J. P. Richter, 929.

Sự tương đồng này phản ánh những gì Plato từng viết trong tác phẩm **Timaeus***, trong đó ông lý luận rằng, cũng như cơ thể con người được nuôi dưỡng bởi máu, Trái Đất tạo ra nước để nuôi dưỡng chính nó. Leonardo cũng dựa trên các nhà lý thuyết thời Trung cổ, đặc biệt là một tác phẩm của tu sĩ và nhà nghiên cứu địa chất người Ý thế kỷ XIII mang tên Restore d'Arezzo.

* Tác phẩm **Timaeus** viết dưới dạng đối thoại giữa triết gia Hy Lạp cổ đại Socrates với Timaeus, nội dung chính là về bản chất của thế giới vật lý và con người.

Là người họa sĩ luôn bị cuốn hút bởi các mẫu hình của tự nhiên, Leonardo xem mối liên hệ vi mô – vĩ mô không chỉ đơn giản như một sự tương đồng. Ông còn nhìn nhận nó như một yếu tố tinh thần, mà ông thể hiện trong hình vẽ Người Vitrivius. Như chúng ta đã thấy, mối liên kết thần bí giữa con người và Trái Đất được phản ánh trong rất nhiều kiệt tác của ông, từ Ginevra de Bend đến Thánh Anne đến Đức Mẹ với cây kéo sợi và cuối cùng là Mona Lisa. Nó cũng trở thành một nguyên tắc tổ chức cho các chủ đề nghiên cứu khoa học của ông. Khi đắm chìm vào nghiên cứu giải phẫu hệ thống tiêu hóa ở người, ông tự dẫn dắt mình, "đầu tiên đưa ra so sánh với nước ở các con sông; sau đó là với dịch mật chảy tới dạ dày ngược với đường đi của thức ăn."[3]

[3] Windsor, RCIN 919102v.

Khoảng năm 1508, trong khi vẫn đồng thời theo đuổi các nghiên cứu giải phẫu học và Trái Đất ở Milan, Leonardo trở lại một so sánh tương đồng trong một cuốn sổ tay tuyệt vời, **Sổ tay Leicester***.

* Cuốn sổ tay được đặt tên theo Bá tước Leicester, người đã mua nó vào năm 1717. Năm 1980, nó được nhà tư bản công nghiệp Armand Hammer mua lại và đổi tên thành Codex Hammer. Khi Bill Gates mua lại cuốn sổ tay vào năm 1994, với bản tính không thích can thiệp thô bạo, ông để nó được trở lại với tên gọi cũ là Codex Leicester.

Có chủ đề tập trung hơn so với hầu hết các cuốn sổ tay khác của ông, nó gồm có bảy mươi hai trang với những đoạn viết tay dài cùng 360 hình vẽ về địa chất, thiên văn, và động lực của dòng nước chảy. Mục tiêu của ông cũng chính là mục tiêu mà các nhà tư tưởng Phục hưng, trong đó ông chính là người tiên phong, đã truyền bá rộng rãi cho các thế hệ hậu sinh của kỷ nguyên khoa học và khai sáng về sau: hiểu biết những nguyên nhân và tác động chi phối vũ trụ của chúng ta, từ vận động của các cơ trên cơ thể người cho tới chuyển động của các hành tinh, từ dòng chảy trong động mạch cho đến dòng chảy của các con sông.[4]

[4] Kemp, "Analogy and Observation in the Codex Hammer," 103; T. J. Fairbrother, C. Ishikawa, và những người khác, Leonardo Lives: The Codex Leicester and Leonardo da Vinci's Legacy of Art and Science (Seattle Art Museum, 1997); Leonardo da Vinci: The Codex Leicester, Claire Farago biên tập (American Museum of Natural History, 1996); Claire Farago, "The Codex Leicester," trong Bambach Master Draftsman, 191. Tôi chịu ơn giám tuyển của Bill Gates, Frederick Schroeder, vì đã cho tôi xem cuốn Sổ tay Codex Leicester và trao đổi ý kiến với

tôi, đồng thời sắp xếp để tôi sử dụng một bản dịch mới chưa được xuất bản của Martim Kemp và Domenico Laurenza.

Trong số những câu hỏi mà nó đặt ra có: Điều gì khiến những dòng suối chảy ra từ núi? Tại sao lại có các thung lũng? Điều gì khiến Mặt Trăng tỏa sáng? Làm thế nào hóa thạch lại xuất hiện ở trên núi cao? Điều gì khiến nước và không khí cuộn lên thành xoáy? Và điển hình nhất là, tại sao bầu trời lại có màu xanh?

Như ông ghi lại trong sổ tay Codex Leicester, Leonardo một lần nữa lại lấy sự tương đồng vi mô – vĩ mô làm cái khung căn bản. “Cơ thể của Trái Đất, giống như cơ thể của động vật, được dệt nên từ hệ thống các mạch máu chằng chịt, tất cả kết nối với nhau và được hình thành nhằm mục đích nuôi dưỡng và bơm sức sống cho Trái Đất và các tạo vật của nó,” ông viết, nhắc lại lời mình từ gần hai thập kỷ trước.[5] Trên trang tiếp theo, ông thêm vào, “Thịt của nó là đất, xương là sự sắp xếp các liên kết đá cấu thành nên những ngọn núi, sụn chính là các đá rỗng, máu là các mạch nước; cái bể chứa máu, hay quả tim, chính là đại dương; hô hấp cùng sự tăng lên và hạ xuống của máu theo mỗi nhịp đập, bởi vậy chính là sự lên xuống của thủy triều trên biển.”[6]

[5] Codex Leie., 33v; Notebooks/MacCurdy, 350. Các trích dẫn lấy từ tập Sổ tay Codex Leicester trong chương này, trừ khi có chú thích khác, đều dựa trên một bản dịch mới do Martin Kemp và Domenico Laurenza hiệu đính, sẽ được Oxford University Press xuất bản trong năm 2018.

[6] Codex Leie., 34r; Notebooks/J. P. Richter, 1000.

So sánh tương đồng này cho phép ông quan sát Trái Đất theo cách hoàn toàn mới. Thay vì giả thiết rằng nó đã tĩnh tại từ khi được tạo ra, Leonardo nhận ra rằng, Trái Đất có một lịch sử sống động trong đó các lực lượng lớn lao khiến nó thay đổi và trưởng thành qua hàng thế kỷ. “Chúng ta có thể nói rằng Trái Đất có một linh hồn sinh dưỡng,” ông tuyên bố.[7] Khi coi Trái Đất là một cơ thể sống, ông được tiếp thêm nguồn cảm hứng để khám phá hành trình lão hóa và tiến hóa của nó: làm thế nào mà núi lại được tô điểm thêm bằng các hóa thạch có nguồn gốc từ biển, tại sao đá lại phân tầng, sông cắt qua thung lũng như thế nào và làm thế nào các bề mặt xù xì lại trồi lên ở những chỗ đã bị xói mòn.[8]

[7] Codex Leie., 34r.

[8] Domenico Laurenza, “Leonardo’s Theory of the Earth,” trong Leonardo on Nature, Fabio Frosini và Alessandro Nova biên tập (Marsilio, 2015), 257.

Nhưng dù nắm bắt được nguyên lý tương đồng vi mô – vĩ mô đó, ông không mù quáng áp dụng nó trong mọi hoàn cảnh, ông dùng thử nghiệm và thực nghiệm để kiểm chứng nó, tạo nên một cuộc đối thoại lớn, giúp hình thành nhận thức của ông về thế giới. Đến khi hoàn thành sổ tay Codex Leicester, ông còn khám phá ra phép so sánh giữa Trái Đất và cơ thể con người không phải lúc nào cũng hữu dụng. Thay vào đó, ông tiến tới tìm hiểu hai tính chất đôi khi có vẻ như mâu thuẫn nhau của tự nhiên: một mặt là sự thống nhất, phản chiếu trong các mẫu hình cùng những nét tương đồng, mặt khác lại là những đa dạng bất tận đến diệu kỳ.

NƯỚC

Sổ tay Codex Leicester tập trung nhiều nhất vào một chủ đề mà Leonardo coi là một trong những lực lượng căn bản nhất trong sự sống của Trái Đất và của cơ thể chúng ta: vai trò và chuyển động của các chất lỏng, đặc biệt là của nước. Nhiều hơn tất cả các chủ đề khác, trừ cơ thể người, động lực học của nước là tổng hòa niềm đam mê của ông với nghệ thuật, khoa học và kỹ thuật, ông nghiên cứu nó ở nhiều cấp độ khác nhau: quan sát chi tiết, phát minh thực tiễn, các dự án lớn, những bức tuyệt tác hội họa và những so sánh tương đồng trong vũ trụ.[9]

[9] Irving Lavin, "Leonardo's Watery Chaos," bài nghiên cứu, Institute for Advanced Study, 21 tháng Tư, 1993; Leslie Geddes, "Infinite Slowness and Infinite Velocity: The Representation of Time and Motion in Leonardos Studies of Geology and Water," trong Leonardo on Nature,Frosini và Nova, 269.

Một trong những bức họa đầu tiên của ông là quang cảnh dòng sông Arno uốn khúc. Trong bức Lễ rửa tội Chúa của Verrocchio, Leonardo đã vẽ dòng nước chảy khi nó tràn qua bàn chân Chúa với sự kết hợp giữa cái đẹp và sự chân thực từ những quan sát bén nhạy chưa từng có trong hội họa trước kia. Trong một trang sổ tay viết từ thời kỳ đầu, ông vẽ một loạt các thiết bị máy móc – bao gồm máy bơm, đường ống nước, chân vịt tàu thủy, và bánh xe gầu quay – tất cả đều được thiết kế để vận chuyển nước lên các cao độ khác nhau. Trong lá thư xin việc gửi Ludovico Sforza, ông trình bày khả năng của mình, "lấy nước ra khỏi các con mương" và "dẫn nước từ nơi này tới nơi khác." Trong khi ở Milan, ông nghiên cứu hệ thống kênh đào rộng lớn của thành phố này, trong đó có con kênh lớn được xây dựng vào năm 1460, nối tới Hồ Como, cùng toàn bộ hệ thống đường thủy, đập nước, cửa cống, vòi nước và các hệ thống tưới tiêu.[10] Ông đục các lỗ trên vách một

cái thùng chứa để nghiên cứu quỹ đạo và áp lực của các tia nước bắn ra ở các cao độ khác nhau.[11] Ông vạch ra những kế hoạch lớn cùng các máy móc thiết thực để nắn dòng sông Arno và rút cạn các đầm lầy. Áp dụng hiểu biết về các xoáy nước hình thành khi dòng nước chảy ra từ một đường ống, ông đã hình dung ra những cuộn xoáy bên trong quả tim người và cách chúng làm van tim đóng lại.

[10] Bramly, 335.

[11] Codex Madrid, 1:134v.

Leonardo bắt đầu các nghiên cứu về nước với suy nghĩ là chúng sẽ phục vụ nghệ thuật và các mục đích thực hành khác, nhưng cũng như với giải phẫu học hay các chuyến bay, ông đã dần chìm đắm vào vẻ đẹp của khoa học. Nước chính là thể nghiệm hoàn hảo nhất cho niềm đam mê của Leonardo với sự biến đổi của các hình khối khi vận động. Một vật thể có thể thay đổi hình dạng ra sao – một hình vuông trở thành hình tròn, một thân hình hẹp lại khi xoay vặn – trong khi vẫn giữ nguyên thể tích? Nước đã cho ông câu trả lời. Ông đã sớm nhận ra rằng, nước có thể được nén lại; một khối lượng nhất định luôn có cùng thể tích, cho dù nó ở trong hình hài của một con sông hay một cái bình chứa. Vậy nên dòng nước chảy không ngừng trải qua các biến dạng hình học khác nhau. Thảo nào ông vô cùng thích thú với điều đó.

Trong những năm 1490, Leonardo bắt đầu viết một lý thuyết về thủy lực học, bao gồm các ghi chép về tốc độ của các dòng chảy trên sông ở các độ sâu khác nhau, nghiên cứu các xoáy nước hình thành từ ma sát với bờ sông, và những nhiễu loạn khi các dòng chảy gặp nhau. Không mấy ngạc nhiên là ông không bao giờ hoàn thiện nó, nhưng vào năm 1508, ông lại trở lại với chủ đề này. Trong cuốn sổ tay Codex Leicester, ông vạch ra một đề cương, như vẫn thường làm, cho luận thuyết mà ông định đề xuất. Nó gồm mười lăm chương, bắt đầu với một chương "Bàn về nước trong chính nó," tiếp đến là "Về biển" và "Về những dòng sông ngầm," và kết luận là "Về cách khiến nước dâng lên" và "Về những thứ nước cuốn trôi." Một trong số các chủ đề mà ông định khám phá xuất phát từ kế hoạch nắn dòng Arno: "Làm thế nào để chuyển dòng một con sông mà chỉ cần tới vài tảng đá nếu như ta hiểu các dòng chảy của nó."[12]

[12] Codex Leic., 15v, 27v; Kemp Marvellous, 302; Nicholl, 431.

Các nghiên cứu của ông nhiều khi trở nên quá chi tiết, tới nỗi có vẻ như chúng còn hé lộ đam mê của người viết nhiều hơn là chính động lực của nước. Ông dành hàng giờ dán mắt vào dòng nước chảy, đôi khi quan sát nó và đôi khi dùng nó để thử nghiệm các lý thuyết của mình. Trong một mục của sổ tay Codex Leicester, ông rút ra 730 kết luận về nước, phủ đầy tám trang giấy, khiến Martin Kemp phải thốt lên rằng, “Chúng ta có thể cảm thấy ranh giới giữa tận tâm và ám ảnh đã chồng lấp lên nhau.”[13] Trong một cuốn sổ tay khác, ông còn lập một danh sách các từ khác nhau có thể dùng để mô tả các khái niệm liên quan đến dòng chảy của nước: “risaltazione, circolazione, revoluzione, ravvoltamento, raggiramento, sommergimento, surgimento, declinazione, elevazione, cavamento.” Tổng cộng, ông đã liệt kê tới sáu mươi bảy từ.[14]

[13] Codex Leic., 26v; Kemp Marvellous, 305.

[14] Paris Ms. I, 72r-71u.

Leonardo đã thành công với việc tránh xa khỏi lý thuyết suông khi ông thường xuyên đưa các giả thuyết của mình vào thử nghiệm thực tế, gắn chúng với những ứng dụng thực tiễn. Như ông tự chỉ dẫn mình trong một đoạn sổ tay tiêu biểu, “Khi tập hợp kiến thức khoa học về chuyển động của nước, hãy nhớ đề xuất cả các ứng dụng, để cho thứ khoa học ấy không trở nên vô ích.”[15]

[15] Paris Ms. F, 2b; Notebooks/J. P. Richter, 2.

Như thường lệ, ông kết nối thực nghiệm với thử nghiệm, trên thực tế ông đã dùng cùng một từ, **esperienza**, để chỉ cả hai hoạt động này. Trong khi ở Florence, ông đã chế tạo ra một đôi kính để lặn xuống dòng Arno nhằm nghiên cứu dòng chảy của nước khi nó đi qua một con đập. Ông ném cành cây hay dây câu xuống sông và đếm “nhịp thời gian” để nghiên cứu xem phải mất bao lâu những thứ ở giữa dòng và những thứ ở gần bờ hơn mới di chuyển được 60 mét. Ông làm những cái phao có thể trôi nổi ở nhiều độ sâu khác nhau để quan sát các dòng chảy thay đổi như thế nào từ bề mặt tới đáy, và ông làm ra các dụng cụ để đo dòng chảy xuôi của một con sông để ông có thể xác định “tỷ lệ xả nước của một con sông trên mỗi dặm”.

Ông cũng nghĩ ra các thử nghiệm để tiến hành tại xưởng nhằm kiểm chứng trong môi trường có kiểm soát những ý tưởng mà ông rút ra từ thiên nhiên. Một trong số chúng là tạo ra các bình chứa có hình dạng và kích thước

khác nhau để ông có thể quan sát nước phản ứng thế nào khi bị khuấy động, ông đặc biệt thích thú với việc tái tạo các xoáy nước mà ông nhận thấy trong tự nhiên nên ông đã tự làm cho mình một cái bình thủy tinh mà ông có thể đồng thời dùng nó để thử nghiệm các lý thuyết về xói mòn. Tiến hành thử nghiệm này "trong một cái bình chứa bằng thủy tinh hình vuông giống như một cái hộp," ông viết, "và bạn sẽ thấy vòng quay của nước."[16]

[16] Codex Leic., 29v.

Để quan sát được rõ chuyển động của nước, ông dùng hạt kê, lá cây, cành gỗ, thuốc nhuộm và mực các màu.[17] "Hãy thả vài hạt kê vào, vì chuyển động của chúng có thể nhanh chóng cho ta biết chuyển động của dòng nước đang đưa đẩy chúng. Từ thử nghiệm này, ta có thể tiến hành tìm hiểu rất nhiều chuyển động tuyệt đẹp của nước khi có một dòng chảy xâm lấn một dòng chảy khác."[18] Hãy dừng lại một chút ở từ **Đẹp**. Hẳn là bạn sẽ vô cùng yêu quý Leonardo khi ông nhận ra vẻ đẹp của những dòng nước chảy hòa quyện vào nhau. Trong một ví dụ khác, ông chỉ dẫn, "Hãy thả hạt kê hay các mẩu cây cói (papyrus) vào dòng nước chảy tràn qua chỗ đó, bạn sẽ nhìn thấy dòng chảy của nó rõ hơn." Trong mọi trường hợp, ông đa dạng các điều kiện quan sát, như rải một thảm sỏi, sau đó là một thảm cát, sau đó làm một thảm vật liệu êm.

[17] CodexTriv., 32r; Windsor, RCIN 919108v; Keele Elements, 135.

[18] Paris Ms. F, 34v; Notebooks/MacCurdy, 2:681, 724.

Một vài thử nghiệm mà ông đề xuất là những ý niệm, chỉ diễn ra trong trí tưởng tượng của ông hoặc là trên giấy. Ví dụ, trong một nghiên cứu tưởng tượng của mình, ông ghi lại một thí nghiệm "để tăng hoặc giảm trong hình dung của tôi và tìm ra giới hạn của các quy luật tự nhiên." Ông cũng làm các thử nghiệm tương tự về thế giới và các dòng chảy của nó. Ông đặt câu hỏi, điều gì sẽ diễn ra với các dòng suối ngầm ở xung quanh nếu không khí bị hút ra ngoài từ một cái hang?

Thế nhưng, công cụ căn bản nhất mà ông sử dụng vẫn là quan sát đơn thuần, mặc dù sự tập trung thị giác bén nhạy có nghĩa là ông luôn nhìn thấy những thứ mà chúng ta sẽ bỏ qua. Khi chúng ta quan sát nước chảy vào trong một cái cốc hoặc chảy qua một con sông, chúng ta thường không kinh ngạc trước rất nhiều cuộn xoáy và chuyển động mà nó tạo ra giống

như ông. Nhưng ông thì thấy rằng “bản thân việc nước chảy chứa đựng một số vô hạn các chuyển động.”[19]

[19] Paris Ms. G, 93r; Kemp Marvellous, 304.

Một “số vô hạn” ư? Đối với Leonardo, đó không chỉ là một cách diễn đạt. Khi ông nói về sự đa dạng vô tận trong tự nhiên, và đặc biệt là các hiện tượng như nước chảy, ông đang phân biệt chúng dựa trên sự tương đồng với các hệ thống số học. Trong một hệ thống tương tự, có vô vàn sắc thái biến đổi khác nhau. Điều này đúng với hầu hết những hiện tượng thu hút ông: các mảng bóng nhiều sắc độ, màu sắc, chuyển động, sóng, dòng chảy của thời gian, dòng chảy của chất lỏng. Đó là lý do khiến ông tin rằng hình học là công cụ ưu việt hơn số học khi mô tả thiên nhiên, và mặc dù giải tích khi ấy còn chưa ra đời, dường như ông đã cảm nhận được sự cần thiết phải có một bộ môn toán học của các đại lượng liên tục.

CHUYỂN DÒNG, XOÁY NƯỚC, CUỘN NƯỚC VÀ LỐC XOÁY

Từ sự tỉ mẩn với dòng nước gợn sóng trên sông Jordan khi chảy qua mắt cá chân Chúa, cho đến kế hoạch nắn dòng sông Arno, Leonardo luôn thích thú trước hiện tượng xảy ra khi một dòng nước bị chặn lại. Ông nhận ra rằng, động lực của nước có liên quan tới hai ý tưởng về chuyển động, cũng chính là cơ sở của các lý thuyết Newton sau này: sức đẩy và va chạm.

Sức đẩy, một khái niệm đã xuất hiện từ thời Trung cổ mà Leonardo tiếp thu, mô tả cách một vật thể chuyển động có xu hướng tiếp tục chuyển động theo cùng một hướng. Đó chính là tiên liệu sớm về các khái niệm quán tính, động lượng và định luật thứ nhất của Newton. Va chạm là hiện tượng xảy ra khi một vật thể chuyển động va vào một vật thể khác; nó sẽ bị bật lại hoặc làm cho chệch hướng với một góc và một lực có thể tính toán được. Hiểu biết của Leonardo về động lực chất lỏng cũng được củng cố thêm nhờ các nghiên cứu của ông về sự biến đổi các hình dạng hình học; khi dòng nước bị làm chệch hướng, nó thay đổi dòng chảy và hình dạng, nhưng luôn giữ nguyên thể tích.

Bên lề một trang giấy đã kín đặc trong tập sổ tay Leicester, Leonardo vẽ mười bốn ví dụ tinh tế thể hiện các vật cản khác nhau trên một dòng chảy.[20] Kết hợp hình vẽ với diễn giải bằng lời, ông khám phá ra nhiều kiểu tác động khác nhau của một hoạt động chuyển dòng lên hiện tượng xói

mòn tại các bờ sông cũng như tác động của các vật cản lên dòng chảy dưới mặt nước. Các nghiên cứu của ông đã làm giàu thêm các tạo hình nghệ thuật trên tranh khi ông thể hiện các dòng chảy cũng như tiếp thêm đam mê cho tham vọng chuyển dòng các con sông của ông. Nhưng khi chìm đắm vào các nghiên cứu sâu sắc hơn, ông bắt đầu nuông chiều trí tò mò thuần khiết của bản thân về dòng chảy.

[20] Codex Leic., 14r; Bambach Master Draftsman, 624.

Ta có thể thấy điều này trên một trang sổ tay tuyệt đẹp, hiện đang nằm tại Lâu đài Windsor, mở đầu với các hình vẽ hiện tượng chuyển dòng của các con sông bằng mực và phấn đỏ, sau đó là hình vẽ phác thảo một dòng nước chảy vào một cái vụng. Sự kết hợp giữa trí tò mò khoa học và trình độ nghệ thuật cao mở đầu với các hình vẽ các tấm bảng dựng chéo góc để cản một dòng chảy, một trong số rất nhiều hình vẽ tương tự của ông khi nghiên cứu cách làm chệch dòng sông Arno. Những đường cong quyện chặt vào nhau khi dòng nước tràn qua vật cản được vẽ với niềm đam mê mà Leonardo vẫn thể hiện với các đường nét cuộn và xoắn ốc. Các dòng chảy trông như những lá cờ đuôi nheo quyện vào nhau trong một đám rước ngày lộng gió, hay bờm của một chú ngựa đang phi nước đại, hay những lọn tóc thiên thần mà Leonardo vẫn thích vẽ trong các bức chân dung phụ nữ hay hình vẽ Salai.

Như thường lệ, ông rút ra những nét tương đồng khi so sánh lực tạo ra các xoáy nước với lực tạo ra một lọn tóc xoăn: “Chuyển động xoáy trên mặt nước cũng tương tự như những lọn tóc, có hai vận động khác nhau, một phụ thuộc vào trọng lượng của các thành phần, một phụ thuộc vào hướng của các vòng quay; vậy nên nước tạo ra các xoáy, một phần là do sức đẩy của dòng chảy chính, và một phần là do chuyển động ngẫu nhiên và dòng chảy ngược lại.”[21] Mô tả súc tích này đã thu trọn bản chất những điều khiến Leonardo thích thú: niềm vui thích được nhìn thấy các mẫu hình kết nối hai thứ luôn hấp dẫn ông, ở đây là các lọn tóc xoăn và các xoáy nước.

[21] Windsor, RCIN 912579; Notebooks/J. P. Richter, 389.



Nước chảy qua vật cản và đổ vào một cái vụng.

Sau khi vẽ hai vật cản trên một dòng sông, Leonardo vẽ một dòng nước chảy ra từ một cửa sông và làm nên các mẫu hình phức tạp khi nó đổ vào một vụng nước. Các mẫu hình này không chỉ giống với tạo hình các lọn tóc xoăn mà còn giống với rất nhiều hình vẽ thực vật của ông, ví dụ như hình vẽ một loài hoa có tên Ngôi sao Bethlehem rất đẹp.[22] Hình ảnh nước đổ vào một cái vụng không chỉ là nỗ lực nắm bắt một khoảnh khắc; giống như những kiệt tác vĩ đại của ông, nó truyền tải chuyển động.

[22] Windsor, RCIN 912424.

Như thường lệ, Leonardo quan sát được những chi tiết mà hầu hết chúng ta sẽ bỏ qua. Ông vẽ và mô tả tác động của cột nước khi tiếp xúc với mặt nước ở dưới, những đợt sóng hình thành từ tác động đó, hiện tượng va chạm giữa các dòng nước bên trong vụng, chuyển động của những bọt khí bị cột nước đổ xuống nhận chìm, và những đám bọt nở thành những hình hoa văn giống như đám cỏ hoa khi chúng chạm tới mặt nước. Ông để ý thấy rằng các xoáy nước chứa bọt không tồn tại lâu bởi chúng tan đi khi đám bọt nổi lên, nhưng ông lại vẽ những xoáy nước không có bọt bằng những đường nét dài hơn. "Những xoáy nước xuất hiện trên bề mặt chứa đầy không khí," ông quan sát. "Những xoáy nước bắt nguồn từ bên trong vụng nước chứa đầy nước và vì vậy tồn tại lâu hơn bởi nước ở trong nước thì không có trọng lượng."[23] Lần sau, khi chứa nước vào bồn, bạn hãy thử để ý quan sát tất cả những hiện tượng này nhé.

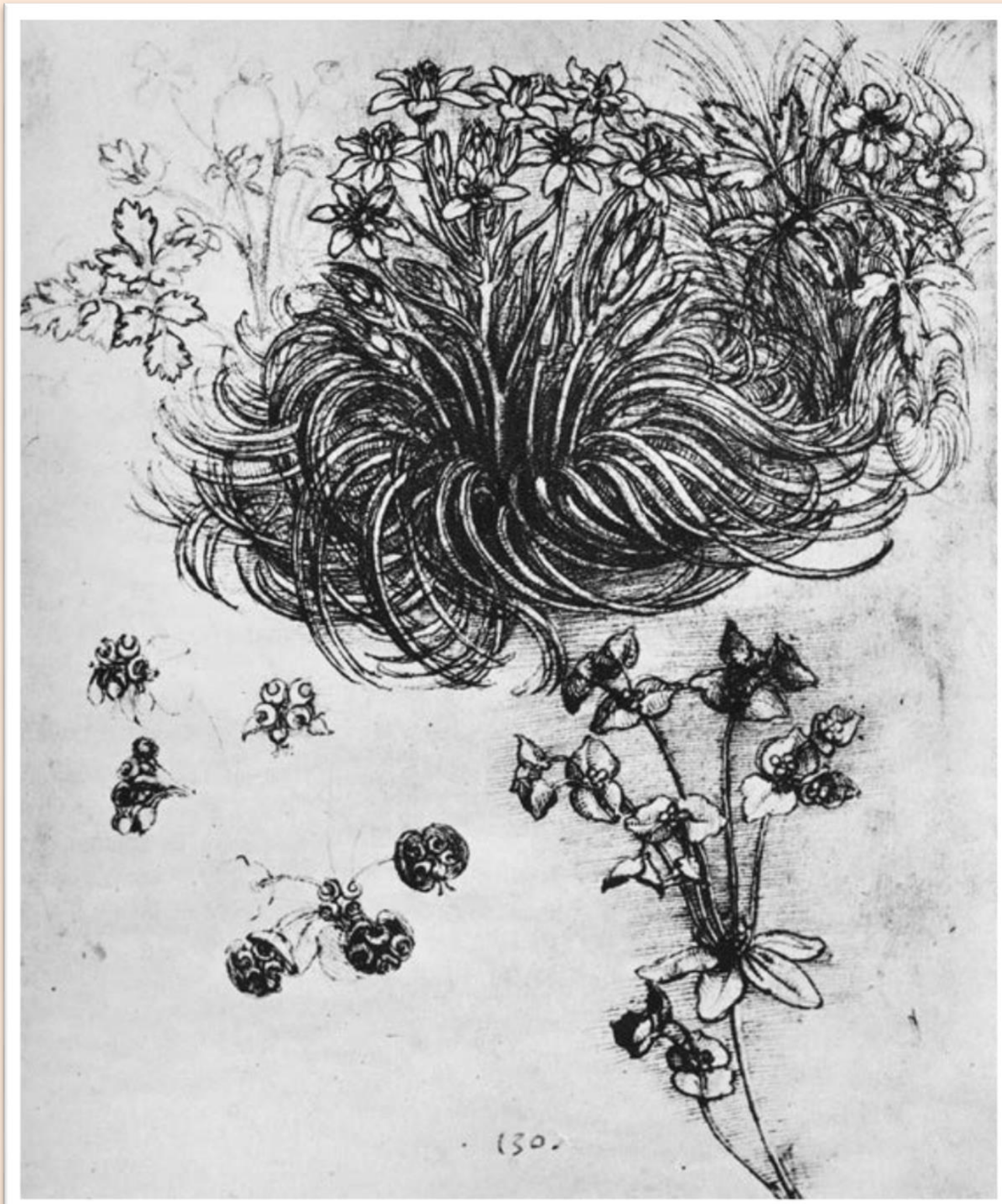
[23] Codex Atl., 118a-r; Kemp Marvellous, 305.

Leonardo đặc biệt thích thú với các xoáy nước hình thành khi nước bị làm chệch khỏi dòng chảy của nó. Như các hình vẽ của ông cho thấy, nước chảy qua một vật cản sẽ cuộn xoáy ở khu vực ngay phía sau vật cản, nơi có ít nước hơn, tạo ra một lốc xoáy. Với hiện tượng này, ông áp dụng hiểu biết của mình về sức đẩy và va chạm; nước sẽ cố tiếp tục chuyển động theo cùng hướng, nhưng trong hình dạng các cuộn và xoắn ốc do lực va chạm với vật cản.[24]

[24] E. H. Gombrich, "The Form of Movement in Water and Air," in O'Malley, 171.

Ông nhận ra lốc xoáy tương tự cũng xuất hiện trong không khí khi nó thổi qua một vật thể hay một cái cánh đang đập tạo ra một khu vực có áp suất thấp. Giống như những lọn tóc xoăn, những cuộn nước hay không khí tạo

nên các mẫu hình hình học – một hình xoắn ốc – theo các quy tắc toán học. Đây là một ví dụ khác về phương pháp của Leonardo, quan sát có chủ ý một hiện tượng nào đó trong thiên nhiên, khám phá mẫu hình của nó, và áp dụng mẫu hình đó vào một khía cạnh khác của tự nhiên. Kết quả là những xoáy nước đầy sức mạnh và đẹp đến ám ảnh, sẽ đạt tới những thể hiện tinh tế nhất trong một loạt bản vẽ của ông lúc gần cuối đời.



Bông hoa mang tên Ngôi sao Bethlehem

Các nghiên cứu của Leonardo về chuyển động của nước cũng dẫn dắt ông tìm hiểu khái niệm về sóng. Ông nhận ra sóng thực ra không chỉ là dòng nước chuyển động về phía trước. Sóng ở biển hay những gợn sóng sinh ra khi một hòn đá cuội rơi vào một vùng nước chuyển động theo một hướng nhất định, nhưng những "rung động," như ông gọi tên chỉ khiến nước dấn tới trong một khoảnh khắc trước khi trở lại chỗ ban đầu. Ông so sánh chúng với những đợt sóng do một làn gió tạo ra trên một cánh đồng lúa mạch. Đến khi viết cuốn sổ tay Codex Leicester và những cuốn khác có cùng chủ đề về chuyển động của nước, Leonardo đã có cảm nhận sâu sắc về cách sóng lan truyền trong một phương tiện trung gian, và ông đã giả định đúng rằng âm thanh và ánh sáng cũng truyền đi theo dạng sóng. Với năng lực so sánh cùng khả năng quan sát chuyển động, ông còn nhìn nhận cảm xúc như những chuyển động của sóng. Phần cốt lõi của tác phẩm tranh tường thuật Bữa tối cuối cùng là những đợt sóng cảm xúc sinh ra từ những xáo động do sự phát giác của Jesus gây ra.

ĐIỀU CHỈNH NGUYÊN LÝ SO SÁNH TƯƠNG ĐỒNG

Đặc điểm nổi bật của một trí tuệ vĩ đại là tính **sẵn sàng thay đổi**. Chúng ta có thể nhận thấy điều đó ở Leonardo. Khi ông vật lộn với các nghiên cứu về Trái Đất và dòng chảy của nước trong những năm đầu thế kỷ XVI, ông đã tìm ra bằng chứng khiến bản thân thay đổi niềm tin vào nguyên tắc tương đồng vi mô – vĩ mô. Quá trình thay đổi cách mạng đó chính là điều xuất chúng nhất ở Leonardo, và chúng ta thật may mắn khi được chứng kiến nó diễn ra khi ông viết sổ tay Codex Leicester. Ở đó, ông tạo ra một cuộc đối thoại giữa lý thuyết và kinh nghiệm, và khi chúng mâu thuẫn nhau, ông sẵn sàng thử một lý thuyết mới. Ý chí sẵn sàng đánh bại định kiến chính là chìa khóa của sức sáng tạo mang tên Leonardo.

Quá trình thay đổi cách mạng trong tư duy của Leonardo về sự tương đồng vi mô – vĩ mô bắt đầu với sự tò mò trước câu hỏi: tại sao nước, về lý thuyết thì có vẻ như nằm trên bề mặt Trái Đất, nhưng lại chảy ra từ các con suối hay chảy vào các con sông từ trên đỉnh núi? Mạch máu của Trái Đất, ông viết, mang "dòng máu nuôi dưỡng những ngọn núi."[25] Ông để ý thấy một mẫu hình tương tự ở thực vật cũng như ở người. Cũng giống như máu trong cơ thể người dâng lên tới đầu và có thể ứa ra từ các vết đứt hay từ mũi khi chảy máu cam, nhựa cây cũng dâng lên tới những cành lá trên ngọn. Mẫu

hình này có thể được tìm thấy cả trong thế giới vi mô lẫn vĩ mô. "Nước quay vòng với chuyển động liên tục từ đáy biển sâu nhất tới ngọn núi cao nhất, không tuân theo quy tắc của các vật nặng," ông viết. "Và trong trường hợp này, chúng giống như máu ở động vật; luôn chuyển động từ trái tim đại dương tới tận đỉnh đầu; và ngay cả khi một mạch máu bị vỡ, như khi ta thấy một mạch máu bị đứt ở trong mũi, toàn bộ máu sẽ dâng từ dưới lên và trào ra ở chỗ mạch máu bị đứt."[26]

[25] Paris Ms. H, 77r; Kemp Leonardo, 155.

[26] Codex Leic., 21v; Notebooks/J. P. Richter 963.

Giả định rằng tác động tương tự có nguyên nhân tương tự, ông bắt đầu hành trình xác định lực nào buộc chất lỏng dâng lên để trở thành những dòng suối chảy ra từ núi. Ông phỏng đoán, "nguyên nhân đưa dòng chất lỏng trong mọi loại hình cơ thể sống chuyển động ngược với nguyên tắc tự nhiên của trọng lực cũng là nguyên nhân đẩy nước vào các mạch máu của Trái Đất. Giống như khi máu dâng từ dưới lên và ứa ra từ các mạch máu vỡ ở trên trán, hay khi nước dâng từ dưới một cây nho lên những cành cây bị cắt, từ dưới đáy biển, nước dâng lên tới đỉnh núi và tại đây ứa ra nơi các mạch máu vỡ."[27]

[27] Codex Atl., fol. 468.

Lực lượng nào đã gây ra hiện tượng này? Qua nhiều năm, Leonardo xem xét một vài cách giải thích. Ban đầu, ông cho rằng, sức nóng của Mặt Trời khiến nước dâng lên bên trong núi, do bốc hơi sau đó đông đặc lại, hoặc một vài phương thức khác, "Khi có hơi nóng, hơi nước sẽ chuyển động," ông để ý thấy điều đó và sau đó đưa ra so sánh tương đồng:

Cũng giống như sức nóng tự nhiên của máu trong mạch máu giữ cho nó ở yên trong đầu người – bởi khi người đó chết máu lạnh sẽ chìm xuống dưới – khi Mặt Trời đốt nóng ở trên đầu người, máu sẽ tăng và dâng lên quá nhiều, tạo áp lực lên mạch máu, thường gây ra đau đầu; các mạch máu tỏa đi khắp cơ thể Trái Đất cũng vậy, và do sức nóng tự nhiên được phân bổ khắp cơ thể chứa nó, nước dâng lên qua mạch máu tới tận đỉnh núi.[28]

[28] Paris Ms. A, folio 56r; Notebooks/J. P. Richter, 941, 968.

Ông cũng xem xét liệu nước có bị hút, giống như trong một cái ống truyền hay không. Qua thời gian, niềm đam mê trị thủy và làm cạn các đầm lầy

đã dẫn dắt ông tới chỗ thử nghiệm với các loại ống truyền và dụng cụ chưng cất khác nhau. Trên một trang lớn của cuốn sổ tay Codex Leisester được gấp nhỏ lại, mỗi cách giải thích mà ông xem xét ở trên được phác họa bằng nhiều hình vẽ và chú thích bằng lời.[29] Ông dùng hình vẽ làm công cụ để tư duy. Ví dụ, trên một trang giấy ông vẽ mười hai hình phác bằng bút mực các loại ống truyền để hình dung chúng có thể kết nối để đưa nước lên đỉnh núi ra sao, nhưng không một mô hình nào hiệu quả. Không thể làm được việc này, ông kết luận.

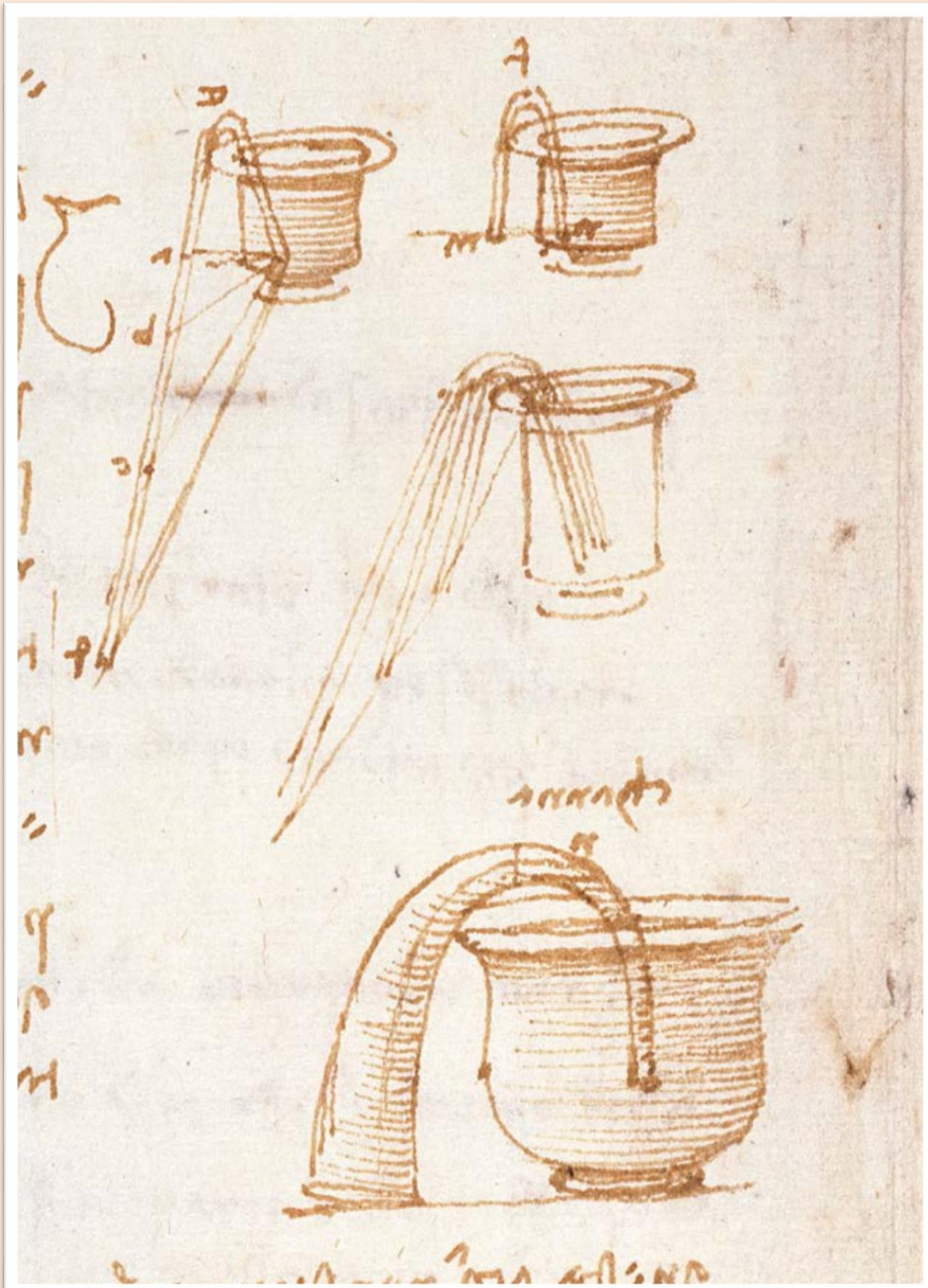
[29] Tờ số 3 của cuốn Sổ tay Codex Leicester được gấp nhỏ lại, quan trọng nhất trong đó là các hình vẽ thể hiện các ống dẫn và nhiều phương pháp dẫn nước khác.

Leonardo tiếp tục gạt bỏ nhiều cách giải thích tại sao nước trên Trái Đất lại xoay vòng tới đỉnh núi, trong đó có cả các lý thuyết trước đây ông từng thừa nhận. Đáng chú ý nhất, ông bác bỏ niềm tin lâu nay rằng sức nóng làm nước dâng lên bên trong núi cũng như máu dâng lên đầu người, bởi ông nhận ra các dòng suối trên núi vẫn dồi dào vào những tháng lạnh lẽo trong năm giống như khi tiết trời ấm áp. “Nếu nói rằng hơi nóng mặt trời hút nước lên từ các hang động ở chân núi tới đỉnh núi, dâng nó lên cao từ các mặt hồ và biển giống như hơi nước tạo thành mây,” ông viết trong Codex Leicester, “thì sẽ phải có sẵn và nhiều mạch nước ở những nơi nóng hơn so với những nơi lạnh hơn, nhưng chúng ta lại thấy điều ngược lại.” Ông cũng để ý thấy các mạch máu ở người hẹp hơn cùng với tuổi tác nhưng các dòng suối và sông trên Trái Đất thì không ngừng mở rộng thêm ra.”[30]

[30] Codex Leic., 28r, 3v; Keele Elements, 81,102; Kemp Marvellous, 313.

Nói cách khác, thử nghiệm và thí nghiệm đã dạy ông rằng tri thức đúc rút từ sự tương đồng giữa thế giới vĩ mô của Trái Đất và vi mô của con người đã sai lầm. Sự tương đồng đã khiến ông lạc lối trong các nghiên cứu địa chất. Vậy là, như một nhà khoa học chân chính, ông thay đổi suy nghĩ của mình. “Đại dương không xâm chiếm lòng đất,” ông viết trong một cuốn sổ tay khác, “và không thể xâm chiếm từ chân cho tới đỉnh núi.”[31]

[31] Paris Ms. G, 38r, 70r.



Thí nghiệm tưởng tượng sử dụng các ống si phông

Chỉ sau khi thử nghiệm nhiều lý thuyết khác nhau so với thực tế, cuối cùng Leonardo mới có được câu trả lời đúng đắn: sự tồn tại của các con suối và dòng sông chảy từ trên núi, thực ra là toàn bộ vòng tuần hoàn của nước trên mặt đất, là do nước trên bề mặt bốc hơi, tạo thành mây, và sau đó gây ra mưa. Trên một trong các bản vẽ giải phẫu từ khoảng năm 1510, được viết cùng thời kỳ khi ông đang điều chỉnh lại suy nghĩ của mình về địa chất trong cuốn Codex Leicester, Leonardo viết một dòng "về bản chất của các mạch máu," cho rằng, "nguồn gốc của biển khác với nguồn gốc của máu.., [bởi vì] tất cả các con sông đều được tạo ra nhờ nước bốc hơi vào trong không khí." Lượng nước trên mặt đất luôn cố định, ông kết luận, và nó "luôn tuần hoàn và quay trở về nơi cũ."[32]

[32] Windsor, RCIN 919003r.

Thái độ sẵn sàng đặt câu hỏi và sau đó từ bỏ sự tương đồng hấp dẫn giữa sự tuần hoàn của nước trên mặt đất và sự tuần hoàn máu trong cơ thể người cho thấy trí tò mò và tư duy rộng mở của Leonardo. Trong suốt cuộc đời, ông đã rất xuất sắc khi nhận ra các mẫu hình và rút ra từ chúng một bộ khung có thể được áp dụng trong nhiều lĩnh vực. Nhưng các nghiên cứu địa chất của ông còn thể hiện một tài năng vĩ đại hơn: không để các mẫu hình đẹp đẽ ấy khiến cho bản thân trở nên mù quáng. Ông đã không chỉ ca ngợi những nét tương đồng của tự nhiên mà còn cả sự đa dạng vô tận của nó. Nhưng ngay cả khi đã từ bỏ phiên bản thô sơ của tương đồng vi mô – vĩ mô, ông vẫn giữ lại cái đẹp thẩm mĩ và tinh thần đằng sau nó: sự hài hòa của vũ trụ được phản ánh trong vẻ đẹp của các sinh vật sống.

NHỮNG TRẬN LỤT VÀ CÁC MẢNH HÓA THẠCH

Trải nghiệm của Leonardo trong vai trò một kỹ sư đồng thời là một nhà nghiên cứu say sưa dòng chảy của nước đã giúp ông hiểu về hiện tượng xói mòn, xảy ra khi các dòng chảy cuốn theo bùn đất ở bờ sông. Ông áp dụng hiểu biết này để nhận định các thung lũng được hình thành như thế nào: "Những con lạch nhỏ bắt nguồn từ những phần thấp nhất trên bề mặt, chúng sẽ khoét rộng ra và hình thành những vùng chứa thu hút nước ở xung quanh. Bằng cách này, từng phần một trong dòng chảy của chúng sẽ trở nên rộng hơn và sâu hơn."[33] Cuối cùng, những dòng sông xuất hiện và tạo ra các thung lũng.

[33] Paris Ms. F, 11v.

Một phần bằng chứng mà ông có được đến từ quan sát sắc bén. Ông để ý thấy các vỉa đá ở phía bên này một thung lũng có cùng các lớp trầm tích giống như phía bên kia. Ông viết trong sổ tay Codex Leicester, “ta thấy các tầng đá ở một bên bờ sông tương thích với các tầng đá ở bờ bên kia.” “Với lập luận này, Leonardo đã đi trước thời đại của mình tới hai trăm năm,” nhà lịch sử khoa học Fritjof Capra khẳng định. “Phải đến tận nửa sau thế kỷ XVII, hiện tượng xếp chồng các địa tầng mới được người ta nhận ra và nghiên cứu một cách chi tiết đến vậy.”[34]

[34] Capra Learning, Kindle loc. 1201; Codex Leic., 10r. Capra quy việc tái phát hiện hiện tượng xếp tầng đá kiểu này cho nhà địa chất học người Đan Mạch thế kỷ XVII Nicolas Steno.

Những nghiên cứu này đã dẫn Leonardo tới chỗ tìm hiểu xem tại sao các hóa thạch – đặc biệt là hóa thạch của động vật biển – lại lưu lại tại các tầng đá trên núi cao. “Tại sao xương của những con cá lớn, hàu và san hô cùng các loại vỏ sò và ốc biển khác lại có thể được tìm thấy trên đỉnh núi?” Ông đặt câu hỏi. Với hơn 3.500 từ về chủ đề này trong cuốn Codex Leicester, ông mô tả quan sát chi tiết của mình về hóa thạch và lập luận rằng câu chuyện Kinh Thánh về Trận lụt là không đúng. Không hề sợ hãi trước tội dị giáo và báng bổ Nhà thờ, ông viết về “sự ngu xuẩn và ngây thơ của những kẻ cho rằng những động vật này đã bị Đại hồng thủy đưa tới tại một nơi cách xa biển như thế này.”[35]

[35] Codex Leie., 10r; Notebooks/J. P. Richter, 990.

Bởi hóa thạch xuất hiện ở các lớp trầm tích khác nhau phải lắng lại đó vào những thời điểm khác nhau, ông lý luận, vị trí của chúng không thể được giải thích bằng một trận lụt duy nhất, ông cũng đưa ra bằng chứng từ nghiên cứu cặn kẽ của mình rằng các mảnh hóa thạch không đọng lại từ một lần nước biển dâng cao. “Nếu Đại hồng thủy mang những mảnh vỏ sò từ biển cách xa ba bốn trăm dặm, nó sẽ mang theo chúng cùng với nhiều loài vật khác nữa, tất cả trộn lẫn vào nhau. Nhưng như chúng ta thấy, ở khoảng cách xa như vậy mà chỉ có những con hàu, vỏ sò, mực và các loài sinh vật biển khác tập hợp lại với nhau.”[36]

[36] Codex Leie., 9v; Notebooks/Irma Richter, 28.

Kết luận đúng đắn của ông là đã từng có rất nhiều lần vỏ Trái Đất nâng lên hạ xuống làm hình thành nên các dãy núi. “Đáy biển nâng lên hết lần này tới lần khác, để lại các loại vỏ sò theo từng lớp,” ông tuyên bố. Ông đã

tận mắt chứng kiến khi đi qua con đường Collegonzi gần sông Arno ở phía nam Vinci, nơi sông đã xói mòn vào núi và các lớp vỏ sò lộ ra trong lớp đất sét ngả màu rêu.[37] Như sau này ông ghi chú, "những đáy biển cổ xưa đã trở thành các dãy núi."[38]

[37] Codex Leie., 8b; Notebooks/J. P. Richter, 987.

[38] Paris Ms. E, 4r; Notebooks/Irma Richter, 349.

Trong số các bằng chứng ông đưa ra có khám phá về hiện tượng mà ngày nay được gọi là "hóa thạch dấu vết." Chúng được hình thành không phải bởi xác của các sinh vật mà là vết chân và dấu tích của chúng để lại trên trầm tích khi chúng vẫn còn sống. "Trong các lớp đá ta vẫn tìm thấy dấu vết của những con sâu đất từng bò qua khi chúng vẫn còn chưa khô hẳn," ông viết trong cuốn sổ tay Codex Leicester.[39] Leonardo kết luận, điều đó chứng tỏ các sinh vật đã không bị trận Đại hồng thủy đẩy lên trên núi mà thay vào đó chúng vẫn còn sống, ở nơi vẫn còn là đáy biển khi lớp địa tầng được hình thành. Vì vậy, Leonardo đã trở thành người tiên phong của bộ môn hóa thạch dấu vết, nghiên cứu các dấu vết hóa thạch, một lĩnh vực mà phải tới ba trăm năm sau mới hình thành đầy đủ.

[39] Codex Leie., 10r; Notebooks/J. P. Richter, 990.

Khi nghiên cứu hóa thạch của các loài có vỏ cứng, ông cũng để ý thấy một mẫu hình có thể giúp xác định tuổi thọ của chúng: "Chúng ta có thể đếm trên lớp vỏ cứng của các loài sò và ốc số năm và số tháng mà chúng đã sống, tương tự như với sừng của các loài động vật có sừng và cừu, hay với thân cây."[40] Đó là một bước nhảy vọt vượt xa thời đại. "Khả năng kết nối vòng tuổi của thân cây với vòng sinh trưởng ở sừng cừu đã đủ ấn tượng," Capra viết. "Dùng phân tích tương tự để suy ra tuổi đời của vỏ sò hóa thạch thì thật là xuất chúng."[41]

[40] Codex Leie., 10r; Notebooks/J. P. Richter, 990. Trong trường hợp này, tôi sử dụng bản dịch của Richter thay vì bản của Domenico Laurenza và nhóm của Bill Gates.

[41] Paris Ms. E, 4r; Codex Leie., 10r; Notebooks/J. P. Richter, 990; Capra Learning, 70, 83; Stephen Jay Gould, Leonardo's Mountain of Clams and the Diet of Worms (Harmony, 1998), 17; Andrea Baucon, "Leonardo da Vinci, the Founding Father of Ichnology," Palaios 25 (2010), 361.

Il sole nó si muóve. Mặt Trời không chuyển động.

Những chữ này được viết bằng các chữ cái to bất thường ở phía trên cùng bên trái của một trang sổ tay chứa đầy các hình vẽ hình học, các phép biến đổi toán học và mặt cắt ngang của não người, một hình vẽ đường tiết niệu nam giới, và các hình vẽ nguệch ngoạc người chiến binh già.[42] Tuyên bố này có phải là một bước nhảy vọt xuất sắc trước Copernicus và Galileo tới hàng thập kỷ, và là sự thừa nhận rằng Mặt Trời không xoay quanh Trái Đất? Hay chỉ là một suy nghĩ thoáng qua, cũng có lẽ là một ghi chú cho một đám rước hay vở kịch nào đó?

[42] Windsor, RCIN 912669v; Notebooks/J. P. Richter, 886.

Leonardo để lại chúng ta trong màn sương bí ẩn, không bổ sung thêm một chi tiết nào khác. Nhưng khi ông viết dòng đó vào khoảng năm 1510, các nghiên cứu địa chất đã dẫn dắt ông theo đuổi những câu hỏi về vị trí của Trái Đất trong vũ trụ và những điều kỳ diệu khác trong thiên văn học. Có vẻ như không phải ông đã phát hiện ra chuyển động của Mặt Trời và các ngôi sao là do Trái Đất xoay quanh chính nó (khi đó một Copernicus trẻ tuổi mới đang xây dựng lý thuyết đó),[43] nhưng ông đã đi đến chỗ nhận ra rằng, Trái Đất chỉ là một trong số rất nhiều vật thể trong vũ trụ, và không nhất thiết phải là vật trung tâm. “Trái Đất không nằm ở trung tâm của quỹ đạo Mặt Trời hay trung tâm của vũ trụ, mà ở trung tâm của các yếu tố đồng hành với nó và thống nhất với chúng,” ông viết.[44] Và ông hiểu rằng trọng lực giữ cho biển không rơi khỏi Trái Đất. “Hãy để Trái Đất quay về bất cứ bên nào, mặt nước sẽ không bao giờ phá vỡ dạng hình cầu mà luôn cách đều tâm của địa cầu.”[45]

[43] Copernicus trong cuốn Commentariolus (Bài tiểu luận) của ông, ra đời khoảng năm 1510-1514, đã lần đầu tiên đề xuất lý thuyết nhật tầm của ông, cho rằng chuyển động của các thiên thể là do sự dịch chuyển và xoay tròn của Trái Đất.

[44] Paris Ms. F, 41b; Notebooks/J. P. Richter, 858.

[45] Paris Ms. F, 22b; Notebooks/J. P. Richter, 861.

Ấn tượng hơn là nhận định rằng Mặt Trăng không phát sáng mà phản chiếu ánh sáng của Mặt Trời, và một người đứng trên Mặt Trăng sẽ thấy Trái Đất phản chiếu ánh sáng tương tự như vậy. “Bất kỳ ai đứng trên Mặt Trăng sẽ nhìn thấy Trái Đất giống như khi ta nhìn Mặt Trăng, và Trái Đất

khi ấy sẽ chiếu sáng nó, như Mặt Trăng chiếu sáng cho chúng ta vậy." Ông nhận ra rằng, ánh sáng hắt lên từ mặt đất chính là nguyên nhân khiến ta nhìn thấy quầng sáng lờ mờ từ phần tối của Mặt Trăng trong mỗi dịp trăng non. Bị ám ảnh bởi ánh sáng thứ cấp phản chiếu lên các mảng bóng trong các bức họa của mình, ông viết rằng, khi chúng ta nhìn thấy lờ mờ phần tối của Mặt Trăng, đó là bởi các phần không được chiếu sáng bởi Mặt Trời có thể bắt được ánh sáng phản chiếu từ Trái Đất. Tuy nhiên, ông đã sai lầm khi áp dụng lý thuyết này với các vì sao, khi ông cũng cho rằng, sao không tự chúng phát sáng mà chỉ phản chiếu ánh sáng của Mặt Trời. "Mặt Trời chiếu sáng toàn bộ tinh tú trên trời," ông viết.[46]

[46] Paris Ms. F, 41b; 4b; Notebooks/J. P. Richter, 858, 880.

Cũng như với rất nhiều chủ đề khác, ông nói đang chuẩn bị soạn một lý thuyết về thiên văn học nhưng không bao giờ làm được. "Trong cuốn sách của mình, tôi đề xuất cần chỉ ra đại dương và biển phải khiến thế giới của chúng ta tỏa sáng, nhờ Mặt Trời với sự xuất hiện của một Mặt Trăng, như thế nào và với những thế giới xa xôi hơn, nó trông giống như một ngôi sao."[47] Đó là một dự án tham vọng. Trong một ghi nhớ dành riêng cho mình ông viết, "đầu tiên tôi phải thể hiện khoảng cách từ Mặt Trời tới Trái Đất, sau đó tìm ra kích thước thực của nó bằng một tia sáng xuyên qua một lỗ nhỏ vào một nơi tối và bên cạnh đó tìm ra kích thước của Trái Đất."[48]

[47] Paris Ms. F, 94b; Notebooks/J. P. Richter, 874.

[48] Codex Leic., 1a; Notebooks/J. P. Richter, 864.

BẦU TRỜI XANH

Khi theo đuổi các nghiên cứu phối cảnh màu sắc và sau đó là địa chất và thiên văn học, Leonardo đặt ra một câu hỏi dường như đã trở nên quá bình thường và quen thuộc đến nỗi hầu hết chúng ta sẽ quên đi sự kỳ diệu của nó khi đã bước qua tuổi lên tám lên mười. Nhưng những thiên tài vĩ đại nhất, từ Aristotle cho tới Leonardo, Newton, Rayleigh, hay Einstein đều đã từng tìm kiếm câu trả lời: **Tại sao bầu trời lại có màu xanh?**

Leonardo đã đưa ra rất nhiều cách giải thích khác nhau và cuối cùng chốt lại một phương án, về cơ bản là đúng, mà ông ghi lại giữa các ghi chú về địa chất và thiên văn học trong cuốn sổ tay Codex Leicester: "Tôi nói rằng

màu xanh da trời mà khí quyển hiện ra không phải là màu của chính nó, mà là do không khí ẩm và ấm, bốc hơi liên tục thành những hạt nhỏ không thể nào thấy được, bắt lấy khi va chạm với các tia sáng mặt trời và tự tỏa sáng dưới bóng tối khổng lồ.” Hoặc, như ông giải thích một cách cô đọng hơn, “Không khí có màu xanh da trời do những hạt ẩm, bắt được những tia sáng rực rỡ của Mặt Trời.”[49]

[49] Codex Leic., 4r; Notebooks/J. P. Richter, 300; Notebooks/ MacCurdy, 128.

Một lý thuyết tương tự đã được Aristotle đưa ra, nhưng Leonardo đã chắt lọc nó dựa trên quan sát của bản thân ông. Sau khi trèo lên đỉnh Monte Rosa ở dãy Alps trên đất Ý, ông để ý thấy thầy bầu trời xanh hơn rất nhiều. “Nếu trèo lên một đỉnh núi cao bầu trời sẽ tối hơn theo tỷ lệ bầu không khí loãng dần nằm ở giữa bạn và khoảng không tối đen bên ngoài; nó sẽ ngày càng rõ hơn cùng với độ cao tăng dần cho đến khi chúng ta chỉ thấy toàn bóng tối.”

Ông cũng tiến hành thử nghiệm để kiểm tra cách lý giải của mình. Đầu tiên, ông tái tạo lại màu xanh bằng cách sơn một lớp màu trắng mờ sương lên một nền tối. “Bất cứ ai muốn thấy bằng chứng xác thực nhất, hãy sơn một tấm bảng bằng nhiều màu sắc khác nhau, trong đó phải có cả màu đen tuyệt đẹp nhất, sau đó sơn một lớp chì trắng trong và mỏng lên trên; ta sẽ thấy độ sáng của lớp chì trắng này sẽ hiện ra giống như một màu xanh da trời tuyệt đẹp ở duy nhất nơi nó phủ lên trên mảng màu đen ở dưới.”[50]

[50] Codex Leic., 4r; Notebooks/J. P. Richter, 300; Notebooks/ MacCurdy, 128.

Một thử nghiệm khác là dùng khói. “Hãy để khói tỏa ra từng chút một từ một cây gỗ khô, và để ánh sáng mặt trời chiếu vào đám khói này, đằng sau đám khói đặt một mẩu vải nhung đen, không tiếp xúc với Mặt Trời, bạn sẽ thấy toàn bộ làn khói giữa mặt và phần tối của mảnh vải nhung sẽ có màu xanh da trời rất đẹp.”[51] Ông cũng tái tạo hiện tượng này với nước phun mạnh ra thành làn hơi trong một căn phòng tối. Thể hiện mình là một nhà thử nghiệm cẩn trọng, ông dùng nước bình thường vẫn còn chất cặn bã và sau đó là nước đã được lọc sạch, ông khám phá ra rằng, quá trình đó “khiến tia nắng có màu xanh, đặc biệt là khi dùng nước chưng cất.”[52]

[51] Codex Leie, 36r.

[52] Codex Leie., 36r; Notebooks/J. P. Richter, 300–301; Bell, “Aristotle as a Source for Leonardo’s Theory of Colour Perspective after 1500,” 100.

Leonardo cũng chìm đắm vào một câu hỏi liên quan nữa: cái gì làm nên cầu vồng? Câu trả lời đúng sẽ phải đợi Newton tìm ra khi ông chỉ ra rằng ánh sáng trắng có thể tán xạ trong làn sương mù mang hơi nước thành các màu thành phần tùy theo chiều dài bước sóng khác nhau. Leonardo cũng không xác định được rằng, ánh sáng với các bước sóng ngắn hơn, mà màu xanh là ở cuối dải quang phổ, tán xạ nhiều hơn ánh sáng có bước sóng dài hơn; phải chờ đến Lord Rayleigh vào cuối thế kỷ XIX và sau đó là Einstein thì công thức tính toán sự tán xạ chính xác mới ra đời.

CHƯƠNG 29

ROME

BIỆT THỰ NHÀ MELZI

Sự thù địch đang diễn ra giữa người Pháp và khối liên minh không ngừng biến động của họ với các thị quốc Ý thường giống như những màn trình diễn hay đám rước khoa trương hơn là chiến tranh. “Một cuộc hành quân qua đất Ý thường là một dịp tiệc tùng, ca kịch, pháo hoa, cưỡi ngựa đấu thương, thoán đoạt tài sản và thi thoảng lắm mới là giết chóc,” Robert Payne viết. “Giới quý tộc Pháp thường đoạt được những danh hiệu mới, trải nghiệm mới, cùng những cô nhân tình mới và cả những căn bệnh mới.”[1]

[1] Payne, Kindle loc. 3204.

Trong diễn biến mới nhất, người Pháp vào năm 1512 đang mất dần quyền kiểm soát Milan mà họ đã nắm trong tay kể từ khi lưu đày Công tước Ludovico Sforza mười ba năm về trước. Đến cuối năm đó, con trai ông là Maximilian (Massimiliano) Sforza chiếm lại được thành phố và giữ vững nó trong vòng ba năm.

Leonardo có khả năng đứng ngoài những rối loạn chính trị như thế, thường là bằng cách ra đi khỏi thành phố, dù ông cũng cố nắm bắt xem các chiều hướng diễn biến sẽ mang ông đến với những nhà bảo trợ quyền lực nào. Khi còn là chàng thanh niên trẻ ở Florence, ông từng nhận được sự bảo trợ thứ cấp của nhà Medici trước khi chuyển tới Milan và nương náu nơi triều đình Sforza. Khi họ bị người Pháp hất cẳng, Leonardo chuyển đổi vai trò, sau đó về với Cesare Borgia, và cuối cùng tìm được một nhà bảo trợ tin cậy là Charles d’Amboise, thống đốc người Pháp của Milan. Nhưng sau khi Charles qua đời vào năm 1511 còn nhà Sforza thì đã sẵn sàng giành lại vương triều của mình, Leonardo quyết định rời khỏi Milan. Không mong sẽ trở về Florence, nơi bóng ma về những bức họa bỏ dở Sự sùng kính của các hiền sĩ và Trận chiến Anghiari vẫn lẩn quất, ông bắt đầu giai đoạn bốn năm lang thang tìm kiếm một nhà bảo trợ mới, mang theo một số bức họa mà ông vẫn đang chậm rãi hoàn thành.

Phần lớn năm 1512, ông lưu lại thoải mái tại nhà của người học trò đồng thời đã trở thành con nuôi của ông, Francesco Melzi, khi ấy đã bước sang tuổi hai mốt. Nơi đó là một tập hợp kỳ lạ các mối quan hệ: Francesco đã được Leonardo nhận đỡ đầu, họ sống cùng với cha đẻ của Francesco, Girolamo Melzi. Ngoài ra, còn có Salai, khi ấy đã ba mươi hai nhưng vẫn rất được yêu chiều. Ngôi nhà là một biệt thự hình vuông nằm trên một con dốc nhìn ra sông Adda, cách Milan mười chín dặm, đủ xa cách để Leonardo có thể lánh để không bị cuốn vào cơn lốc địa chính trị ở đó.

Tại biệt thự của gia đình Melzi, Leonardo thỏa sức và thoải mái theo đuổi toàn bộ trí tò mò và đam mê của mình. Mặc dù không còn tiếp cận được với xác người nữa, ông chuyển sang giải phẫu động vật, trong đó có xương sườn của bò và quả tim vẫn còn đang đập của lợn. Ông hoàn thiện các ghi chép về địa chất trong cuốn sổ tay Codex Leicester sau khi phân tích các hệ đá và xoáy nước trên sông Adda. “Triều nước lên và xuống như được thể hiện tại cối xay của Vaprio,” ông chú thích một trang sổ tay. Ông cũng cho gia đình Melzi một vài lời khuyên về thiết kế. Trong sổ tay, ông vẽ một mặt bằng tầng trệt của khu đất và cả các mái vòm có thể được xây dựng, và trên một trang chứa các hình vẽ giải phẫu phác thảo, ông thêm vào đó một hình vẽ phác căn biệt thự và một ghi chú về một căn phòng trên tháp có lẽ là nghiên cứu của riêng ông. Tuy nhiên, ông không hề dành thời gian để sắp xếp các nghiên cứu địa chất, giải phẫu, hoạt động bay, hay thủy lực của mình thành những luận thuyết có thể mang xuất bản. Ông vẫn là Leonardo, luôn theo đuổi trí tò mò mà không mấy nhiệt tình với công đoạn hoàn thiện tỉ mẩn cuối cùng.[2]

[2] Nicholl, 110; Clayton and Philo, 23.

CÁC BỨC CHÂN DUNG LEONARDO

Trong khi lưu lại tại Biệt thự Melzi, được sống trong không khí giống một mái ấm nhất mà ông có, Leonardo cũng đã bước sang tuổi sáu mươi. Trông ông như thế nào? Gương mặt đẹp trai và những lọn tóc xoăn chảy tràn qua năm tháng giờ ra sao? Một vài bức chân dung của Leonardo và vài bức có thể là Leonardo đã ra đời trong khoảng thời gian này. Chúng có một điểm chung là có xu hướng khiến ông trông già nua, có lẽ là già trước tuổi, và

hiện lên như một vị hiền triết đáng kính mẫu mực, râu quai nón dày chảy xuống còn lông mày nhăn lại vì tuổi tác.



Người đàn ông già và các nghiên cứu về dòng chảy của nước

Có một hình vẽ đáng chú ý mà Leonardo tự họa chính mình.[3] Nét gạch của người thuận tay trái, dòng ghi chú theo lối chữ gương, cùng với các nghiên cứu kiến trúc ở mặt sau về Biệt thự Melzi cho chúng ta biết ông vẽ nó vào khoảng năm 1512. Nó thể hiện một ông lão với cây gậy chống đang ngồi trên một hòn đá, tay trái ôm đầu như thể đang trầm ngâm hay sầu muộn. Mái tóc trên đầu bắt đầu hói lưa thưa, mặc dù vẫn cuộn xoăn. Râu quai nón chảy xuống đến gần ngực. Đôi mắt nhìn đăm đắm ra xung quanh, dù đã có những dấu hiệu mệt mỏi. Đôi môi trễ xuống – giống như trong hầu hết các bức chân dung có thể được cho là Leonardo khác – và cái mũi

khoằm đặc biệt nổi bật, giống như trên gương mặt người đàn ông già mà ông hay vẽ trong sổ tay.

[3] Windsor, RCIN 912579.

Người đàn ông sầu muộn hình như đang nhìn chăm chú qua trang giấy tới chỗ dòng nước cuộn chảy đang tạo nên những xoáy nước nghịch ngợm trông giống như những lọn tóc xoăn – một trong số rất nhiều hình ảnh quen thuộc trong các hình vẽ của Leonardo. Thực ra, chính là trong một ghi chú ở phần cuối của trang này, Leonardo đã so sánh các xoáy nước với những lọn tóc xoăn. Nhưng hình ảnh của người nghệ sĩ già đang trầm ngâm nhìn những cuộn nước này có lẽ mang tính hình tượng hơn là hiện thực; trang giấy bị gấp lại, và hình người đàn ông có thể đã được vẽ tách rời khỏi những cuộn nước. Như thường lệ, luôn có chút bí ẩn nào đó ở Leonardo, ông có đang tưởng tượng mình buồn bã trầm ngâm nhìn dòng nước chảy không? Liệu sự kết nối giữa hai nửa trang giấy gập đôi có phải là do tiềm thức, hay chỉ là tình cờ ngẫu nhiên?

Và liệu Leonardo có đang vẽ chính mình, dù có ý thức hay vô thức? Người đàn ông trong bức vẽ nhìn già hơn tuổi sáu mươi, nhưng có lẽ đó là cách Leonardo thực sự nhìn vào cái tuổi sáu mươi của mình. Rất nhiều chân dung ngỡ là của ông cũng khiến ông già hơn tuổi thực khi làm mẫu vẽ, vậy nên có lẽ ông thực sự già trước tuổi trong hình hài một nhà hiền triết với chòm râu quai nón. Hoặc có thể đó là cách ông hình dung về dung mạo của minh. Như Kenneth Clark từng viết, “Ngay cả nếu đây không phải là một bức chân dung tự họa thực sự, chúng ta có thể gọi nó là một bức biếm họa, có nghĩa là một thể hiện giản đơn cái căn cốt con người mình.”[4]

[4] Clark, 237.

Hình vẽ trầm ngâm của Leonardo mang những nét tương đồng với một bức chân dung nhìn nghiêng mà chúng ta có thể khá tự tin khẳng định rằng nhân vật trong đó là ông; một hình vẽ bằng phấn đỏ thường được cho là tác phẩm của Melzi, có lẽ được vẽ vào khoảng đâu đó giữa năm 1512 và 1518, được ghi chú “Leonardo Vinci” bằng chữ viết hoa.[5] Những nét tương đồng thật đáng kinh ngạc: chân dung của Melzi thể hiện một Leonardo vẫn đẹp trai với mái tóc bồng bềnh lượn sóng đổ xuống vai, râu quai nón rậm rạp phủ hết ngực, và cái mũi đặc biệt, nhô ra ngoài dù không nhọn hoắt như hình vẽ biếm họa người đàn ông già có gương mặt khoằm.

Trán và mắt trông cũng tương tự. Chi tiết đáng so sánh nhất là tính hình tượng tổng thể của một bậc hiền triết lớn tuổi đáng kính với mái tóc và chòm râu bồng bềnh đổ xuống.

[5] Hầu hết các học giả đều quy bức vẽ này cho Melzi, cũng có thể nó được vẽ bởi một học trò khác.



Bức vẽ Leonardo của Melzi

Nếu thực cả hình vẽ bằng phấn đỏ của Melzi và hình vẽ phác người đàn ông già trong sổ tay của Leonardo đều là chân dung của ông, thì hai thầy trò đã thể hiện theo những cách khác nhau. Leonardo khiến cho nhân vật trông già hơn tuổi, có lẽ như ông hình dung về mình trong tương lai. Melzi, mặt khác, khiến nhân vật của mình trông trẻ hơn, vẫn đầy sinh lực và chỉ hơi thoáng chút nếp nhăn, gương mặt và ánh nhìn cương nghị, không nghi ngờ gì, đó là cách Melzi muốn nhớ về người thầy của mình.



Bức họa với Plato đang chỉ tay lên của Raphael,
có lẽ dựa trên hình mẫu Leonardo.

Qua thời gian, Leonardo thường được vẽ giống như một triết gia mẫu mực với chòm râu quai nón, hình ảnh có lẽ dựa trên cả thực tế lẫn một vài huyền thoại. Ví dụ điển hình nhất là bức tranh tường ở Vatican của Raphael, nghệ sĩ Ý từng là môn đệ trẻ tuổi của Leonardo. Bức **Trường học Athens**, vẽ vào khoảng thời gian Leonardo vừa bước sang tuổi sáu mươi, mô tả hai mươi tư triết gia cổ đại đang đàm luận: ở giữa là Plato, sánh bước cùng Aristotle.

Raphael lấy các nhân vật đương thời làm mẫu cho hầu hết các nhân vật trong tranh và Plato dường như là hình ảnh của Leonardo, ông mặc chiếc áo choàng dài màu hồng, phù hợp với những chiếc áo chẽn rực rỡ sắc màu mà Leonardo vẫn nổi tiếng là hay mặc. Giống như trong bức chân dung do Melzi vẽ và các bức chân dung khác, Plato ở đây hơi hói đầu, những lọn tóc xoăn chảy xuống thành sóng từ hai bên đầu xuống vai. Nhân vật đang làm một cử chỉ rất điển hình Leonardo: ngón tay trỏ bên phải đang chỉ lên trời.[6]

[6] Bramly, 6, n7.



Hình vẽ phác của một học trò, có thể là chân dung Leonardo

Một chân dung có thể là Leonardo nữa, có lẽ do một trong số các học trò của ông vẽ, được phác họa mờ nhạt trên một trang sổ tay đầy những hình vẽ ngựa của Leonardo.[7] Chúng ta có thể khẳng định nhờ những nét gạch tạo bóng kiểu thuận tay trái và cách tạo hình đẹp đẽ mà Leonardo thể hiện ở chân của con ngựa nơi mặt sau của tờ giấy, nhưng hình vẽ phác mờ của một người đàn ông thì lại được vẽ bằng nét gạch kiểu thuận tay phải với một phong cách khác. Chòm râu quai nón bồng bềnh, dường như ông đang đội một cái mũ mềm có vành. Còn có một bức chân dung nhòa nhạt hơn của một thanh niên rất trẻ, nằm ngay bên dưới với cái mũ vành mềm và mái tóc xoăn tương tự, có lẽ là của chính người học trò.

[7] Windsor, RCIN 912300v.



Chân dung Leonardo trong cuốn sách của Vasari



Bức chân dung phiên bản Lucan

Mũ vành mềm rất phổ biến trong các bức chân dung Leonardo ra đời vào thế kỷ XVI, sau khi ông qua đời, như là bức tranh khắc gỗ minh họa cho cuốn sách tiểu sử của Vasari vào những năm 1560. Một ví dụ gây tranh cãi khác, được phát hiện vào năm 2008 và được gọi là chân dung phiên bản Lucan thể hiện một nhân vật trong tư thế nghiêng ba phần tư cùng chiếc mũ vải từ lâu vẫn gắn liền với hình ảnh của Leonardo. Dường như đó là hình mẫu cho, hoặc dựa trên rất nhiều bức tranh và bản khắc mà nhân

vật là một người đàn ông có chòm râu quai nón chảy dài, thường được cho là Leonardo, như là bức họa nổi tiếng tại Bảo tàng Uffizi ở Florence.



Bức chân dung tại Bảo tàng Uffizi ở Florence

Tác phẩm nổi tiếng và ấn tượng nhất trong số những bức chân dung mà nhân vật có thể là Leonardo là một bức vẽ đầy ám ảnh bằng phấn đỏ do Leonardo tự họa với các nét gạch theo kiểu thuận tay trái. Bức chân dung phiên bản Turin, được đặt tên theo địa điểm hiện đang lưu giữ nó, đã được sao chép quá thường xuyên đến nỗi nó đã coi là hình ảnh Leonardo cho hậu thế chúng ta, cho dù đó có thực sự là một bức chân dung tự họa hay không. Nó thể hiện một ông lão với chòm râu quai nón đổ dài, mái tóc xoăn lượn sóng bồng bềnh, và đôi lông mày rậm. Những đường nét xoăn cuộn của mái tóc hòa trộn với vẻ mềm mại dịu dàng không viền nét của đôi má. Cái mũi hình móc câu nổi bật, được tạo bóng và tạo hình tinh tế với những nét gạch cong và thẳng, mặc dù không rõ rệt như các hình vẽ người đàn ông có gương mặt khoằm của Leonardo. Giống như rất nhiều tác phẩm khác của ông, gương mặt của nhân vật ở đây thể hiện những pha trộn cảm xúc khác nhau mỗi lần bạn ngắm nhìn bức tranh: vừa mạnh mẽ lại vừa mong manh, vừa cam chịu lại vừa nóng nảy, vừa buông xuôi số phận vừa đầy ý chí kiên định. Đôi mắt mệt mỏi vẻ trầm ngâm, môi trễ xuống đầy phiền muộn.

Kỳ lạ thay, đôi mắt không nhìn vào chúng ta mà nhìn xuống dưới và lệch về bên trái. Thời kỳ đó Leonardo đang tiến hành thử nghiệm với những chiếc gương, và ông đã làm một vài chiếc gương nối với nhau ở góc, tạo ra một tấm gương ba cánh giống như trên các tủ thuốc hiện đại ngày nay; ông thậm chí còn chế tạo một chiếc gương khép kín hình bát giác mà một người có thể đứng vừa ở trong. Vậy nên có lẽ ông đã vẽ bức hình này khi ở trong xưởng, dùng những chiếc gương có khớp nối để tự nhìn mình theo hướng hơi lệch đi một chút. Với ánh nhìn hơi né tránh, bức chân dung Turin giống với một hình phác mờ mới được phát hiện gần đây của Leonardo, có thể là một bức chân dung tự họa khác, đã bị mờ đi rất nhiều và bao bọc xung quanh bởi các ghi chú trong một cuốn Sổ tay về Hoạt động bay của chim.[8]

[8] Nick Squires, “Leonardo da Vinci Self Portrait Discovered Hidden in Manuscript,” The Telegraph (London), February 28, 2009.



Bức chân dung phiên bản Turin



Một bức ngờ là tự họa của Leonardo trong sổ tay của ông

Nhưng liệu bức vẽ Turin có thực là một bức chân dung tự họa? Giống như bức vẽ ông lão dường như đang nhìn đăm đắm vào các cuộn nước trong sổ tay của Leonardo, người đàn ông trong bức chân dung Turin trông cũng già hơn tuổi sáu mươi. Mái tóc rụng nhiều hơn, lông mày rậm hơn, râu quai nón thưa hơn bức chân dung do Melzi vẽ. Liệu đến lúc ấy có phải Leonardo đã thực sự trông già hơn tuổi? Có một bằng chứng cho thấy là ông có già hơn tuổi thật; một người lữ hành sau này đến thăm ông ở Pháp đã ghi lại tuổi của ông lớn hơn mười năm so với tuổi thực lúc đó. Hoặc Leonardo, khi thể hiện chân dung của mình, có xu hướng tự vẽ hình ảnh mà ông hình dung về bản thân trong tương lai? Có lẽ đó là phiên bản mở rộng của những hình vẽ người đàn ông có gương mặt khoằm hay những nhân vật kỳ quái. Một lần nữa, có lẽ Leonardo đang vẽ một người khác, như là cha hoặc chú của ông, cả hai cùng sống đến khoảng tám mươi tuổi.[9]

[9] Quan điểm của các học giả không thống nhất. Charles Nicholl viết, "Tôi vẫn tin rằng nó là một bức chân dung tự họa rõ ràng và đầy sức thuyết phục của ông lúc cuối đời. Mặt khác, Martin Kemp lại cho rằng, "niềm tin phổ biến nhưng sai lầm vẫn cho nó là một bức chân dung tự họa." Một vài học giả nghi ngờ cũng nói rằng phong cách của bức vẽ giống với tác phẩm của Leonardo trong thời gian ngay sau năm 1500, khiến nó ít có khả năng là một bức chân dung tự họa bởi nhân vật ở đây là một người đàn ông già hơn.

Nếu xem xét bức chân dung Turin cùng với rất nhiều bức chân dung có thể là của ông và cả những bức tự họa, gồm cả bức vẽ của Raphael và Melzi, chúng ta có thể nhận ra một mẫu hình có lẽ gần đúng với thực tế nhất. Hội tụ lại, những bức vẽ và tranh này làm nên hình ảnh một thiên tài với chòm râu mẫu mực và một người kiếm tìm đáng kính thời Phục hưng: tập trung cao độ nhưng cũng dễ bị sao lãng, đam mê nhưng cũng chán chường sầu muộn, ông hoàn toàn ăn khớp với mô tả của một người đương thời, họa sĩ và nhà phê bình nghệ thuật người Ý thế kỷ XVI Gian Paolo Lomazzo: "Ông có mái tóc dài, lông mi và chòm râu rậm khiến ông dường như trở thành hiện thân của tri thức cao cả, giống như tu sĩ Hermes và Prometheus của thời cổ đại."[10]

[10] Gian Paolo Lomazzo, Idea of the Temple of Painting (Pennsylvania State, 2013; xuất bản lần đầu năm 1590), 92.

TỚI ROME

Leonardo luôn để mắt tìm kiếm các nhà bảo trợ quyền lực, và năm 1513, trong khi Milan vẫn bị kiểm soát bởi các nhà bảo trợ trước kia của ông trong gia tộc Sforza thì một nhân vật mới đã xuất hiện ở Rome. Tháng Ba năm đó, Giovanni de' Medici được chọn làm Giáo hoàng Leo X. Là con trai của Lorenzo "Kiệt xuất" của gia tộc Medici, thống lĩnh Florence và cũng chính là nhà bảo trợ lạnh lùng đã gửi Leonardo tới Milan khi còn là một thanh niên trẻ, Giovanni là người cuối cùng không phải là giáo sĩ có thể ngồi được vào ngai giáo hoàng. Phần lớn thời gian tại vị của ông đều xoay quanh liên minh không chắc chắn của Vatican với người Pháp, những người luôn nhăm nhe chiếm lại Milan và đang ký kết một loạt hiệp ước với nhiều thành phố khác nhau ở Ý. Giáo hoàng mới sau này còn phải đối mặt với mối đe dọa đến từ Martin Luther và Phong trào Cải cách do ông khởi xướng. Nhưng năm 1513 thì ông vẫn có thời gian để làm một nhà bảo trợ nghệ thuật phóng tay và dồn đam mê của mình vào kịch nghệ, âm nhạc, thơ ca và nghệ thuật. "Hãy để ta tận hưởng ngôi vị bởi Chúa đã ban nó cho ta," ông nói, và ông đã làm thế trong niềm khoái lạc.

Khi tiêu tiền không tiếc tay vào hoạt động bảo trợ nghệ thuật, Giáo hoàng Leo còn được sự trợ giúp của người em trai Giuliano, vừa từ Florence tới Rome để dựng lên một triều đình của trí tuệ. Là một người yêu mến cả nghệ

thuật lẫn khoa học, ông là nhà bảo trợ lý tưởng của Leonardo, ban cho Leonardo chức vụ tại triều đình cùng một khoản thù lao thường xuyên; còn Leonardo, khi ấy đã mệt mỏi vì phải hoàn thành các đơn đặt hàng để trang trải chi tiêu, đã nhận lời đề nghị. Vậy là trong vòng vài năm, hai người con trai của Lorenzo Kiệt xuất sẽ bù đắp lại sự dửng dưng đối với Leonardo của cha họ trước đây.[11]

[11] Clark, 235; Carmen Bambach, "Leonardo and Raphael in Rome," in Miguel Falomir, ed., Late Raphael (Museo del Prado, [2013], 26.

"Tôi rời Milan để tới Rome vào ngày 24 tháng Chín năm 1513, cùng với Giovan, Francesco de Melzi, Salai, Lorenzo và Il Fanfoia," Leonardo ghi lại trên trang đầu của một cuốn sổ tay mới. Melzi khi đó hai mươi hai tuổi; Salai thì ba mươi ba. Ông cũng ghi lại đã trả tiền để chuyển năm trăm pound hành lý cá nhân từ Milan tới Rome. Trong đó có hơn một trăm cuốn sách, những cuốn sổ tay đang ngày một nhiều thêm nhưng chưa hề được phân loại, các bản vẽ giải phẫu, dụng cụ nghiên cứu khoa học, dụng cụ vẽ, quần áo và đồ đạc trong nhà. Quan trọng nhất, nó gồm có năm hoặc sáu bức tranh mà ông vẫn còn đang bị ám ảnh và đang cố hoàn thiện những nét vẽ cuối cùng.[12]

[12] Carmen Bambach, "Leonardo and Raphael, circa 1513–16," Museo Nacional del Prado lecture, June 2011; Nicholl, 450–65.

Khi đi ngang qua các vùng núi non, Leonardo để ý tìm kiếm các hóa thạch. "Tôi tìm thấy một số vỏ sò nằm trong đá trên dãy Apennines và hầu hết các núi đá ở La Verna," ông ghi lại.[13] Khi đã sang được phía bên kia núi. Ông ghé qua Florence để thăm hỏi một số họ hàng, ông ghi trong sổ tay để nhắc nhở mình hỏi xem "liệu Giáo sĩ Alessandro Amadori, có còn sống hay đã chết," ý chỉ người anh trai của mẹ kế Albiera của ông.[14] Ông ta vẫn còn sống. Nhưng thành phố Leonardo từng gắn bó những năm tuổi trẻ thì đã không còn chút hấp dẫn nào với ông nữa, dù nó đã lại một lần nữa nằm trong vòng kiểm tỏa của gia tộc Medici. Với ông, ở đó vẫn còn quá nhiều bóng ma vờn vũ.

[13] Windsor, RCIN 919084r; Notebooks/Irma Richter, 349; Notebooks/J. P. Richter, 1064.

[14] Codex Atl., 225r.

Rome đối với ông là một thành phố mới, nơi ông chưa từng sống bao giờ. Nó hội tụ những kiến trúc sư vĩ đại, trong đó có bạn của ông, Donato

Bramante, người đang cải tạo rất nhiều đường sá và nhà cửa ở đây. Trong số các dự án khác của mình, Bramante đang xây một khu sân vườn kiểu cách có nền cao, bên cạnh là hành lang mái vòm nối Vatican với lâu đài mùa hạ tráng lệ của Giáo hoàng, Biệt thự Belvedere. Được xây dựng chưa đầy ba mươi năm trước, ngôi biệt thự đón những cơn gió mùa hạ ở trên cao và nhìn ra toàn cảnh Rome. Nó được thiết kế bởi Antonio Pollaiuolo, người mà Leonardo biết rất rõ từ khi còn ở Florence.

Trong ngôi biệt thự, nơi ở của những nhân vật mà Giáo hoàng Leo và Giuliano mến chuộng, Leonardo được ban cho một chỗ ở, đó là nơi hoàn hảo dành cho Leonardo. Hơi tách biệt và hẻo lánh, nhưng lại là nơi hội tụ của các nghệ sĩ và nhà khoa học của triều đình, Belvedere và những khu vườn của nó được vây quanh bởi một bản hợp ca giữa kiến trúc tuyệt đẹp và những kỳ quan của tự nhiên, trong đó có cả một bầy thú hoang làm cảnh, một vườn cây, vườn lan, ao cá, cùng những bức tượng từ thời cổ đại mà các giáo hoàng sưu tập, như **Laocoön và các con trai** hay **Apollo Belvedere**.

Mọi sự còn trở nên tốt đẹp hơn khi Giáo hoàng yêu cầu một trong số các kiến trúc sư của mình cải tạo nhiều phần trong Biệt thự Belvedere "để dành chỗ cho Quý ông Leonardo da Vinci." Dự án bao gồm mở rộng một cửa sổ và thêm các vách ngăn bằng gỗ, một rương để màu, bốn bàn ăn – một chỉ dấu rằng Leonardo có một đoàn tùy tùng đông đảo các trợ lý và sinh viên.[15]

[15] Nicholl, 459.

Ở Belvedere có một khu bảo tồn chứa nhiều loài cây quý từ nhiều vùng khác nhau trên khắp thế giới. Leonardo đã nghiên cứu hiện tượng rất nhiều loại lá mọc lên theo hình xoắn ốc, để chúng tiếp xúc được nhiều nhất với ánh sáng mặt trời và mưa. Những khu vườn này cũng là sân khấu cho những trò nghịch mà ông vô cùng yêu thích. Ngày nọ, một người làm rượu nho trong vườn chỉ cho ông một con thằn lằn kỳ lạ. "Leonardo đã làm một số cánh cùng kích cỡ với những con thằn lằn khác và gắn chúng vào lưng nó bằng một hỗn hợp thủy ngân, để chúng rung lên khi con vật chuyển động," Vasari viết. "Sau khi làm cho nó cả đôi mắt, sừng và chòm râu, ông thuần hóa nó và đặt nó vào trong một cái hộp, hết thảy bạn bè khi được ông chỉ cho xem con thằn lằn đều bỏ chạy trong sợ hãi." Một trò nghịch

khác của ông là làm các con vật từ sáp ong sau đó thổi không khí vào khiến chúng bay lên, một trò chơi trong nhà khiến Giáo hoàng vô cùng thích thú.



Bức tượng **Laocoön và các con trai** tại dinh thự Belvedere của giáo hoàng

Mối quan hệ của Leonardo với những người em trai cùng cha khác mẹ đã được cải thiện sau khi họ dàn xếp xong các tranh chấp về tài sản thừa kế, và ở Rome ông đã tìm gặp người con trai cả hợp pháp của cha mình, Giuliano da Vinci, chẳng lấy gì làm ngạc nhiên, đó là một vị chưởng khế. Giuliano đã được hứa hẹn ban cho một phụng vụ – một chức vụ trong Nhà thờ đi kèm với thù lao hằng tháng – nhưng lại có một vài trục trặc nhỏ, và Leonardo đã đề nghị được can thiệp giúp đỡ. Đích thân ông đã đi kiểm tra quá trình làm thủ tục, và khi phát hiện ra việc bổ nhiệm chưa được thực hiện, ông đã tìm kiếm sự giúp đỡ từ quan giám sát, vị công chức chuyên trách các phụng vụ của Giáo hoàng. Sau đó là một cuộc thảo luận với ông ta về chi phí những khó khăn đi kèm, rõ ràng là một sự gạ gẫm để được lót tay. Tuy nhiên, cuối cùng mọi chuyện cũng êm đẹp, vợ của Giuliano có vẻ rất vui mừng. Trong một lá thư viết cho chồng, bà bổ sung thêm một đoạn tái bút: “Em quên không nhờ anh gửi lời hỏi thăm của em tới anh trai anh, Leonardo, người đàn ông xuất sắc và đặc biệt nhất[**vuomo eccellentissimo e snghularissimo**].”[16] Giuliano đưa bức thư cho Leonardo, và ông đã giữ nó trong kho giấy tờ của mình đến tận cuối đời.

[16] Alessandro da Vinci gửi Giuliano da Vinci, 14 tháng Mười hai, 1514.

Những cảm xúc mâu thuẫn của Leonardo về các mối ràng buộc cha, con, gia đình được thể hiện bằng chút hài hước gượng gạo khi một người em trai khác của ông, Domenico, ăn mừng sự chào đời của đứa con trai. Lá thư Leonardo gửi cho em là một lời chia buồn bông đùa nhưng cũng đầy châm biếm, nửa cợt nhả nhưng cũng chứa cả nửa phần sự thật. “Em trai yêu quý,” ông viết. “Cách đây không lâu anh nhận được thư em nói rằng em đã có một đứa con thừa tự, mà anh hiểu là em rất vui lòng về điều đó. Từ trước tới nay anh vẫn cho rằng em là người khôn ngoan, nhưng giờ thì anh đã hoàn toàn bị thuyết phục còn xa anh mới đánh giá đúng, cũng như còn xa em mới là một con người khôn ngoan, khi thấy em lại đang tán tụng bản thân vì vừa tạo ra một kẻ thù vô cùng thận trọng, kẻ sẽ nỗ lực hết mình để tìm kiếm thứ tự do chỉ đến với hắn khi em qua đời.”[17]

[17] Notebooks/MacCurdy, 2:438.

Dù Giáo hoàng và em trai đặt hàng làm các tác phẩm nghệ thuật không tiếc tay, trong đó có cả các tác phẩm của Raphael và Michelangelo, nhưng Leonardo vẫn không lấy lại được hứng thú với cây cọ vẽ. Đó hẳn phải là

một bài thử trước sự bướng bỉnh đầy ấn tượng của ông khi ông kiên quyết không cầm đến cọ vẽ trong khi các nhà bảo trợ đang đói khát nghệ thuật vây níu xung quanh. Baldassare Castiglione, học giả đồng thời là một vị chức sắc, quen biết Leonardo ở Rome, đã mô tả ông là một "trong số các họa sĩ giỏi nhất thế giới, nhưng ông lại quay lưng với nghệ thuật mà ông sở hữu một tài năng hiếm hoi để chuyển sang triết học [ý nói các môn khoa học]."[18] Ông có nhận được một đơn đặt hàng từ Giáo hoàng nhưng rõ ràng là đã không hoàn thành nó. Khi Leonardo nấn ná không chưng cất thứ dầu bóng mà ông định sẽ dùng để phủ lên bức họa khi nó hoàn thành, Giáo hoàng đã phàn nàn, "Than ơi, người đàn ông này sẽ chẳng bao giờ làm xong chuyện gì, bởi trước khi bắt đầu ông ta đã nghĩ đến lúc kết thúc rồi."[19]

[18] Syson, "The Rewards of Service," 48.

[19] Vasari, Lives; Notebooks/Irma Richter, 349.

Ngoài đơn đặt hàng đó ra, dường như Leonardo không nhận được đơn đặt hàng mới hay bắt đầu vẽ bất cứ một tác phẩm mới nào. Ông chỉ cầm cọ vẽ để hoàn thiện, chậm rãi và cẩn trọng, những bức họa mà ông đã vẽ từ lâu mà chưa chịu cho ra lò.

Thay vào đó, Leonardo vẫn mải mê với khoa học và kỹ thuật. Ông nhận lời với Giuliano de' Medici thực hiện dự án rút cạn các đầm lầy ở Pontine, cách Rome năm mươi dặm về phía đông nam, nơi ông ta được giao nhiệm vụ khai khẩn đất đai. Leonardo đã tới thăm thực địa và vẽ nên một trong những tấm bản đồ có phối cảnh nhìn từ trên cao được tô màu tinh tế nhất của ông, phần ghi chú do Melzi đảm nhiệm, cho thấy kế hoạch đào hai con kênh mới để rút cạn nước từ các con suối chảy từ trong núi ra biển trước khi chúng gặp các đầm lầy.[20] Ông cũng làm cho Giuliano một máy đúc đồng xu với lưỡi rất sắc.

[20] Windsor, RCIN 912684.

Niềm đam mê lớn nhất của Leonardo trong khi ở Rome là những chiếc gương. Từ khi mới mười chín tuổi và đang cộng tác với Verrocchio trong công trình làm quả cầu bằng đồng và đặt nó lên đỉnh mái vòm nhà thờ chính tòa Florence, Leonardo đã bị hấp dẫn bởi phương pháp tạo ra các tấm gương lõm lòng chảo để tập trung ánh sáng mặt trời và tạo ra nhiệt. Trong suốt sự nghiệp của mình, ông đã vẽ gần hai trăm hình ảnh về cách tập trung ánh sáng và tạo ra những chiếc gương như thế, ông tính toán

đường đi của các tia sáng phản chiếu từ một bề mặt cong, và còn nghiên cứu công nghệ dùng đá mài để tạo hình và đánh bóng kim loại.[21] Một trong số các hình vẽ từ cuối những năm 1470 ở Florence thể hiện thiết kế một lò luyện kim, một máy mài khuôn đúc, một máy ép dùng khuôn để tạo ra các mảnh kim loại, và một khối hình học có một hình cạnh cong nằm lọt bên trong một hình nón.[22] Một trang khác lại thể hiện một chiếc máy dùng để xoay một chiếc bát kim loại và nâng nó lên cao, ép vào một miếng đá mài cong, cùng dòng ghi chú về cách "tạo ra một hình cầu lõm để phóng lửa."[23]

[21] Pedretti Commentary, 1:20; Pedretti, The Machines, 18; Paris Ms. G, 84v; Codex Atl., f. 17v; Dupré, "Optic, Picture and Evidence," 211.

[22] Codex Atl., f. 87r.

[23] Codex Atl., f. 17v.

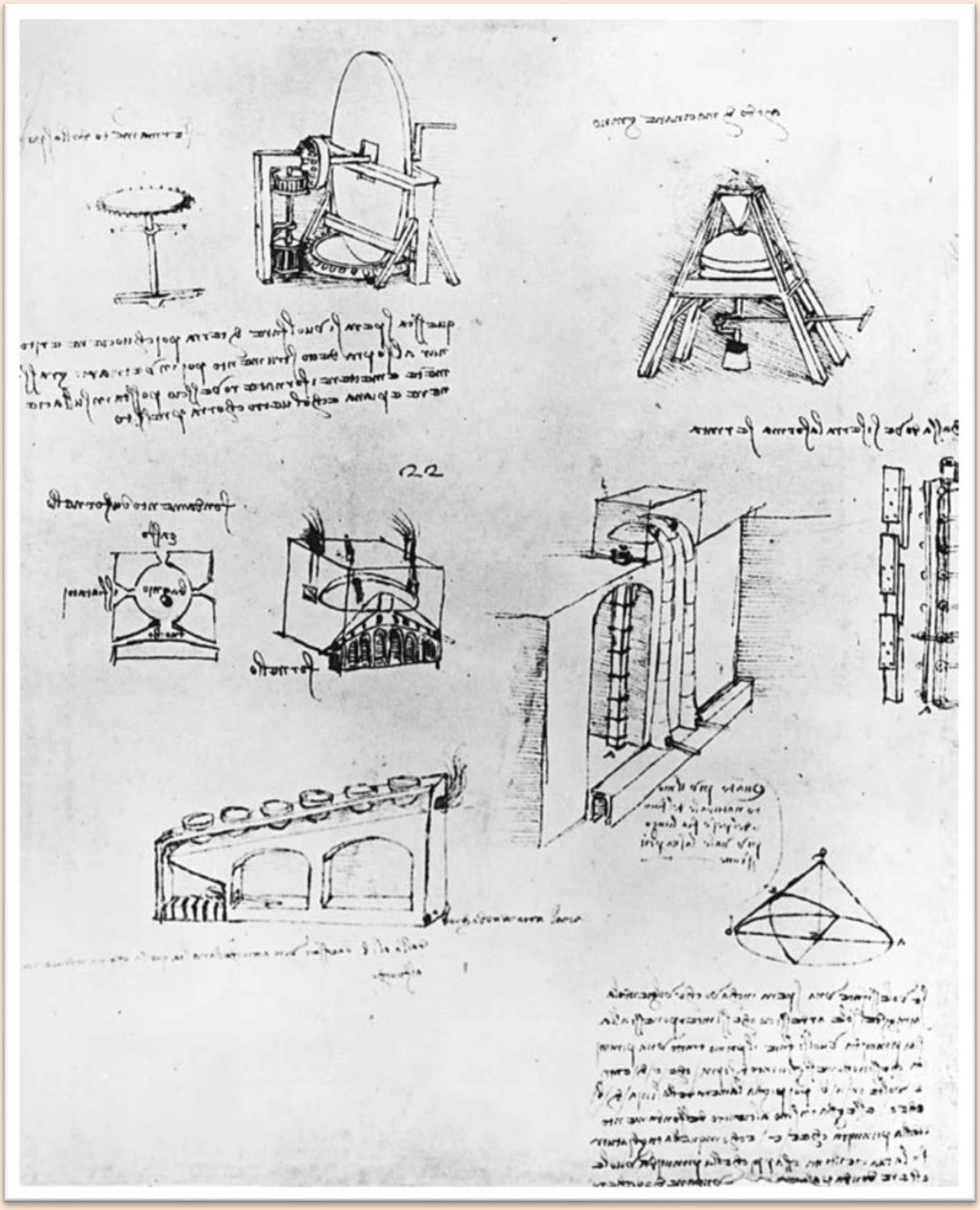
Qua năm tháng, Leonardo ngày càng đam mê các nguyên tắc toán học nhằm tập trung ánh sáng vào một bề mặt gương, ông đã vẽ vô số sơ đồ các tia sáng từ nhiều hướng khác nhau chiếu vào một bề mặt cong và thể hiện các góc phản chiếu trở lại. Ông tìm cách giải câu đố do Ptolemy đặt ra vào năm 150 SCN và được nhà toán học Ả Rập thế kỷ XI nghiên cứu là tìm ra điểm trên một mặt gương lõm nơi ánh sáng chiếu từ một nguồn nhất định vào đó sẽ phản chiếu tới một điểm cho sẵn (tương tự như tìm điểm trên cạnh của một bàn bi-a hình tròn mà tại đó bạn phải chọc quả bóng để nó bật nảy trở lại và chạm vào mục tiêu). Leonardo đã không giải được bài toán này khi chỉ dùng toán học thuần túy. Vậy là trong một loạt bản vẽ, ông hình dung ra một thiết bị có thể giải quyết vấn đề bằng máy móc. Ông giỏi tư duy bằng hình ảnh hơn là các phương trình.

Trong suốt thời gian ở Rome, ông đã phủ kín ít nhất thêm hai mươi trang giấy nữa bằng các ý tưởng toán học và kỹ thuật dùng để chế tạo gương lõm, đặc biệt là những tấm gương có kích thước khổng lồ.[24] Đến lúc đó, ông còn say mê các nghiên cứu về thiên văn học; ông đang tìm cách tốt hơn để quan sát Mặt Trăng. Nhưng về cơ bản, ông vẫn hứng thú với cách sử dụng gương cầu để tập trung ánh sáng mặt trời và tạo ra nhiệt, ông tiếp tục cho mình là một kỹ sư quân sự, và những chiếc gương sẽ trở thành một loại vũ khí, giống như câu chuyện truyền thuyết Archimedes đã chế tạo ra các loại vũ khí để chống lại cuộc bao vây Syracuse bằng thuyền của người La Mã. Những tấm gương cũng hữu ích khi dùng để hàn kim loại hay

đốt nóng các nồi hơi lớn. “Với nó, ta có thể đun nóng bất cứ nồi hơi nào trong một nhà máy nhuộm,” ông viết. “Và với nó ta có thể hâm nóng cả một cái bể bơi, nên lúc nào cũng sẽ có nước nóng.”[25]

[24] Codex Atl., folios 96r, 257r, 672r, 672v, 750r, 751a-v, 751b-r, 751b-v, 1017r, 1017v, 1036a-r, 1036a-v, 1036b-r, 1036b-v; Dupré, “Optic, Picture and Evidence,” 221.

[25] Codex Atl., 1036a-v; Pedretti Commentary, 1:19; “Optic, Picture and Evidence,” 223.



Máy chế tạo gương

Cùng ở tại Belvedere với Leonardo là một viên trợ lý người Đức khi ấy được cho là đang giúp ông chế tạo các tấm gương và làm một số phòng chứa tủ đồ cho Giáo hoàng và Giuliano. Nhưng anh ta không trung thành, lười biếng, và cẩu thả khiến Leonardo phát cáu. Ông đâm ra ốm người và gắt gỏng, tâm lý bất thường của ông tuôn trào trên ba lá thư than phiền dài mà ông định gửi cho Giuliano.

Đây không phải lần đầu tiên những cơn giày vò tinh thần của Leonardo dường như lên đến mức mất kiểm soát. Trở lại thời gian khi ông ở Milan, ông từng từ bỏ công việc trang trí các căn phòng cho công tước, soạn một lá thư than phiền đầy giận dữ, sau đó xé nó làm đôi. Nhưng những lá thư ông soạn gửi cho Giuliano lại có một sức mạnh tàn phá khác, ông kể lể về những chuyện va chạm với tay trợ lý người Đức bằng những câu từ giận dữ dài dòng, rời rạc, những chi tiết vụn vặt và gần như hoang tưởng mà có lẽ đã khiến Giuliano hoàn toàn bối rối. Ông viết về "sự xảo trá của tên lừa đảo người Đức" và việc hắn ta đã phản bội ông bằng cách lập xưởng riêng để có thể làm việc cho cả những người khác nữa. Leonardo cũng lên án tên trợ lý đã phung phí thời gian khi đi săn cả ngày với những tên gác cổng Thụy Sĩ. Đây không phải là Leonardo dịu dàng mà chúng ta thường thấy, luôn chăm sóc cho những người tùy tùng và đùa vui trước những lỗi lầm của Salai gian trá.

Một gánh nặng nữa của Leonardo là một người Đức khác cũng ở Belvedere, một nhà chế tạo gương, địch thủ của ông có tên là Giovanni. Leonardo viết trong một lá thư nháp, "Người Đức đó, Giovanni, người chế tạo gương, ngày nào cũng ở trong xưởng của tôi, muốn xem xét mọi thứ tôi đang làm và sau đó gieo tin ở khắp nơi, phê phán bất cứ thứ gì anh ta không thể hiểu nổi." Ông lên án Giovanni là ganh tị, sau đó lan man bằng cả loạt dấu phẩy về chuyện Giovanni đã khiến cho người trợ lý trẻ chống lại ông như thế nào.[26]

[26] Codex Atl., 247r/671r; Notebooks/J. P. Richter, Notebooks/Irma Richter, 380.

Trong thời gian này, Leonardo tiếp tục các nghiên cứu giải phẫu, mổ thêm ít nhất ba tử thi nữa, có lẽ là tại Bệnh viện Santo Spirito, và hoàn thiện các hình vẽ giải phẫu tim người. Mổ xác người không phải chuyện bất hợp pháp, nhưng Leonardo đã bị buộc phải ngừng việc đó. "Giáo hoàng đã phát hiện ra tôi đã lột da ba tử thi," ông viết, và ngài biết được chuyện đó

qua Giovanni hay đố kỵ. “Người này đã cản trở tôi nghiên cứu giải phẫu, tố giác tôi với Giáo hoàng và cả bệnh viện nữa.”[27]

[27] Codex Atl., 182v-c/500; Keele Elements, 38.

Tâm trạng chán nản cùng năng suất sáng tạo nghệ thuật tồi tệ của Leonardo, hoàn toàn trái ngược với Michelangelo và Raphael khi đó, đã khiến ông dần xa rời khỏi quỹ đạo của nhà Medici. Tình thế trở nên tệ hơn khi ảnh hưởng của Giuliano giảm dần; ông ta bị gửi đi xa vào đầu năm 1515 để kết hôn với con gái của một vị công tước người Pháp và qua đời một năm sau đó sau một thời gian dài vật lộn với bệnh lao. Đã đến lúc Leonardo phải một lần nữa cất bước ra đi.

Ông tìm thấy một cơ hội mới khi được mời gia nhập đoàn tùy tùng của Giáo hoàng trong chuyến đi tới Florence và Bologna, Giáo hoàng Medici hoan hỉ trở về Florence quê hương vào tháng Mười một năm 1515. Một quan sát viên ghi lại, “Tất cả những công dân quan trọng nhất xếp hàng thành một đám rước dài để tới gặp ngài, trong số đó có năm mươi người trẻ tuổi, giàu có và quyền quý nhất, vận những bộ trang phục màu tím có cổ, đi bộ, mỗi người cầm một ngọn giáo nhỏ bằng bạc trong tay – một thứ đồ vật xinh đẹp nhất.” Leonardo vẽ trong sổ tay của mình một mái vòm được xây tạm để phục vụ cho đám rước. Khi Giáo hoàng tới Hội đồng Thành phố để gặp các vị hồng y, nhiều dấu vết của bức Trận chiến Anghiari dang dở của Leonardo vẫn còn sót lại trên tường.

Ở Florence, Giáo hoàng cũng tập hợp các nghệ sĩ và kiến trúc sư hàng đầu để bàn cách cải tạo Florence, giống như Bramante đã làm ở Rome. Leonardo vẽ các hình minh họa ý tưởng xây lại hoàn toàn và mở rộng quảng trường trong khu vực dinh thự của nhà Medici và phá bỏ các ngôi nhà ở đối diện Nhà thờ San Lorenzo, cũng có nghĩa là sẽ phá đi rất nhiều đường phố và ngõ ngách từng thân thuộc với ông thời tuổi trẻ, ông còn vẽ Lâu đài Medici với một mặt đứng mới nhìn ra quảng trường to rộng mà ông vừa thiết kế.[28]

[28] Nicholl, 484.

Nhưng Leonardo đã không ở lại Florence. Thay vào đó, ông đi theo phái đoàn của Giáo hoàng tới Bologna, nơi ngài đã định sẽ tiến hành một cuộc thương lượng bí mật với nhà vua Pháp trẻ tuổi, Francis I, khi ấy vừa bước

sang tuổi hai mốt. Francis đã giành được quyền kiểm soát Milan từ tay nhà Sforza vào tháng Chín năm 1515, khiến cho Giáo hoàng tin rằng nên cầu hòa với người Pháp.

Cuộc thương lượng đã không giúp dàn xếp các cuộc chiến tranh Pháp – Ý, nhưng cuối cùng nó lại đưa đẩy Leonardo vào vòng tay một nhà bảo trợ mới. Ông có mặt tại các cuộc gặp gỡ giữa Giáo hoàng và nhà vua, và trong một phiên họp, ông đã vẽ một hình phác chân dung Artus Gouffier, quân sư và tổng quản của nhà vua, bằng bút chì đen. Có lẽ chính tại Bologna, Francis đã lần đầu tiên thử lôi kéo Leonardo tới Pháp.

CHƯƠNG 30

VẠCH ĐƯỜNG ĐI

NGÔN TỪ ĐÃ TRỞ THÀNH XÁC THỊT

Trong những năm 1506 – 1516, khi lang thang giữa Milan và Rome, theo đuổi đam mê và tìm kiếm sự bảo trợ, Leonardo đã vẽ ba bức tranh, vừa thần thánh vừa u hoài, như thể ông nhận ra ngày tháng đời mình chẳng còn được bao lâu và đang suy ngẫm về điều sẽ đợi mình ở con đường phía trước. Chúng gồm hai bức tranh đầy nhục cảm mà nhân vật là Thánh John Tẩy giả, một bức sau này đã bị ai đó sửa lại thành Thần Bacchus*, cộng với một bức vẽ thiên thần trong Lễ truyền tin đến nay đã không còn nữa. Cũng như những tranh vẽ khác cùng chủ đề, chúng thể hiện một người đàn ông trẻ tuổi có vẻ đẹp lưỡng tính ngọt ngào, với một thoáng bí ẩn, đang nhìn (hay có lẽ là đang liếc mắt đưa tình) với người xem và chỉ một ngón tay lên trời. Dù đắm chìm trong khoa học, hoặc có lẽ chính bởi điều này mà từ lâu Leonardo đã sùng kính sâu sắc cái bí ẩn thần thánh của nơi chúng ta đang nương náu giữa vũ trụ bao la. Và như Kenneth Clark ghi nhận, “Bí ẩn đối với Leonardo là một mảng tối, một nụ cười, và một ngón tay chỉ vào bóng tối.”[1]

* Thần Rượu Nho trong thần thoại La Mã.

[1] Clark, 248.

Điều khiến những bức tranh này khác biệt không phải là vì chúng mang chủ đề tôn giáo; giống như tác phẩm của các họa sĩ bậc thầy khác thời Phục hưng, hầu hết các tác phẩm của Leonardo đều vậy. Đây cũng chẳng phải lần đầu tiên Leonardo dùng điệu bộ chỉ tay ở trong tranh; Thánh Anne trong hình mẫu ở Burlington và Thánh Thomas trong Bữa tối cuối cùng đều đang chỉ tay lên trời. Điều khiến ba bức họa sau này trở nên đặc biệt là ở chỗ, những điệu bộ chỉ tay thần thánh ấy là của riêng nhân vật đang hướng vào chúng ta, khán giả của bức tranh. Khi thiên thần của Lễ truyền tin trong tác phẩm lúc xế chiều này của ông loan báo tin mừng thiêng liêng, không phải ngài đang nói và chỉ về phía Đức Mẹ Maria mà là về phía chúng

ta. Cũng tương tự như vậy, ở cả hai bức về Thánh John, Ngài đang tha thiết nhìn chúng ta, vạch đường cho chúng ta đến với sự cứu rỗi của chính mình.

Qua nhiều thế kỷ, một số người có quan điểm chỉ trích vẫn quả quyết rằng Leonardo đã làm hỏng tính chất thần thánh của những tác phẩm này khi khoác lên nhân vật một vẻ đẹp lôi cuốn đầy nhục dục – có lẽ một cách có chủ ý và bất tuân giáo lý thì là như vậy. Một người biên mục các bộ sưu tập hoàng gia Pháp vào năm 1625 đã than phiền rằng bức Thánh John "không khiến ta vui lòng bởi nó chẳng gợi lên những nỗi xúc động về lòng thành kính." Cũng tương tự như vậy, Kenneth Clark viết, "Toàn bộ sự đứng đắn của chúng ta bị đập tan," và rằng Thánh John trong tranh trông khác tới mức báng bổ hình tượng nhà tu khổ hạnh của Sách Phúc âm."[2]

[2] Clark, 250.

Tôi nghi ngờ chuyện Leonardo cho rằng mình đang báng bổ Chúa Trời hay là một kẻ dị giáo, và chắc là chúng ta cũng vậy. Những yếu tố hấp dẫn nhục dục trong những tác phẩm này chỉ bổ sung thêm chứ chẳng hề làm hư hao cái riêng tư thần thánh đầy sức mạnh mà Leonardo muốn chúng truyền tải. Thánh John hiện ra như một kẻ dụ dỗ chứ không phải người làm lễ rửa tội, nhưng khi vẽ ông theo cách này, Leonardo đã kết nối cái thần thánh linh thiêng với nhục dục phàm trần. Khi nhấn mạnh vào sự mơ hồ giữa tinh thần và xác thịt, Leonardo đã đưa cái ý nghĩa của riêng mình vào lời thánh "Ngôi Lời đã trở nên xác thịt và ở giữa chúng ta."[3]

[3] John 1:14.

THÁNH JOHN TẨY GIẢ*

* Saint John the Baptist, Bảo tàng Louvre.

Từ những hình vẽ phác trong sổ tay của ông, chúng ta biết rằng Leonardo đã bắt tay vào vẽ chân dung Thánh John Tẩy giả trong khi ở Milan vào năm 1509.[4] Nhưng cũng như với rất nhiều bức họa sau này của ông, hầu hết chúng cuối cùng đều trở thành những tác phẩm mà ông vẽ vì đam mê cá nhân chứ không phải để hoàn thành một đơn đặt hàng, ông đã mang nó theo cùng và thi thoảng lại hoàn thiện thêm chút ít cho đến tận cuối đời. Ông tập trung nhất vào đôi mắt, cái miệng và điệu bộ của Đức Thánh. Hình ảnh cận cảnh của ông hiện lên từ trong bóng tối khiến chúng ta hoàn toàn

sửng sốt. Không có quang cảnh thiên nhiên hay nguồn sáng nào làm sao lãng, chỉ có những lọn tóc xoăn rất Leonardo là những thứ điểm trang duy nhất.

[4] Trong tập Sổ tay Codex Atlanticus, tờ số 179, tháng Năm năm 1509, có một hình vẽ phác một bàn tay với điệu bộ chỉ tay của một người học trò. Carlo Pedretti, người xác định thời gian ra đời trang sổ tay trong tập Codex Atlanticus, cũng tin rằng Thánh John được vẽ vào khoảng năm 1509 và trở thành nguồn cảm hứng cho một vài bản tranh chép ở Ý từ thời điểm đó. Martin Kemp cũng đồng ý là như vậy. Luke Syson thì cho rằng nó có thể được vẽ ở Milan vào năm 1499 và được trưng bày ở Florence năm 1506, nơi nó trở thành nguồn cảm hứng cho một bức tranh đặt bàn thờ ở đó. Kenneth Clark quy thời điểm vẽ bức tranh là năm 1514-1515. Frank Zoller thì cho là năm 1513-1516.

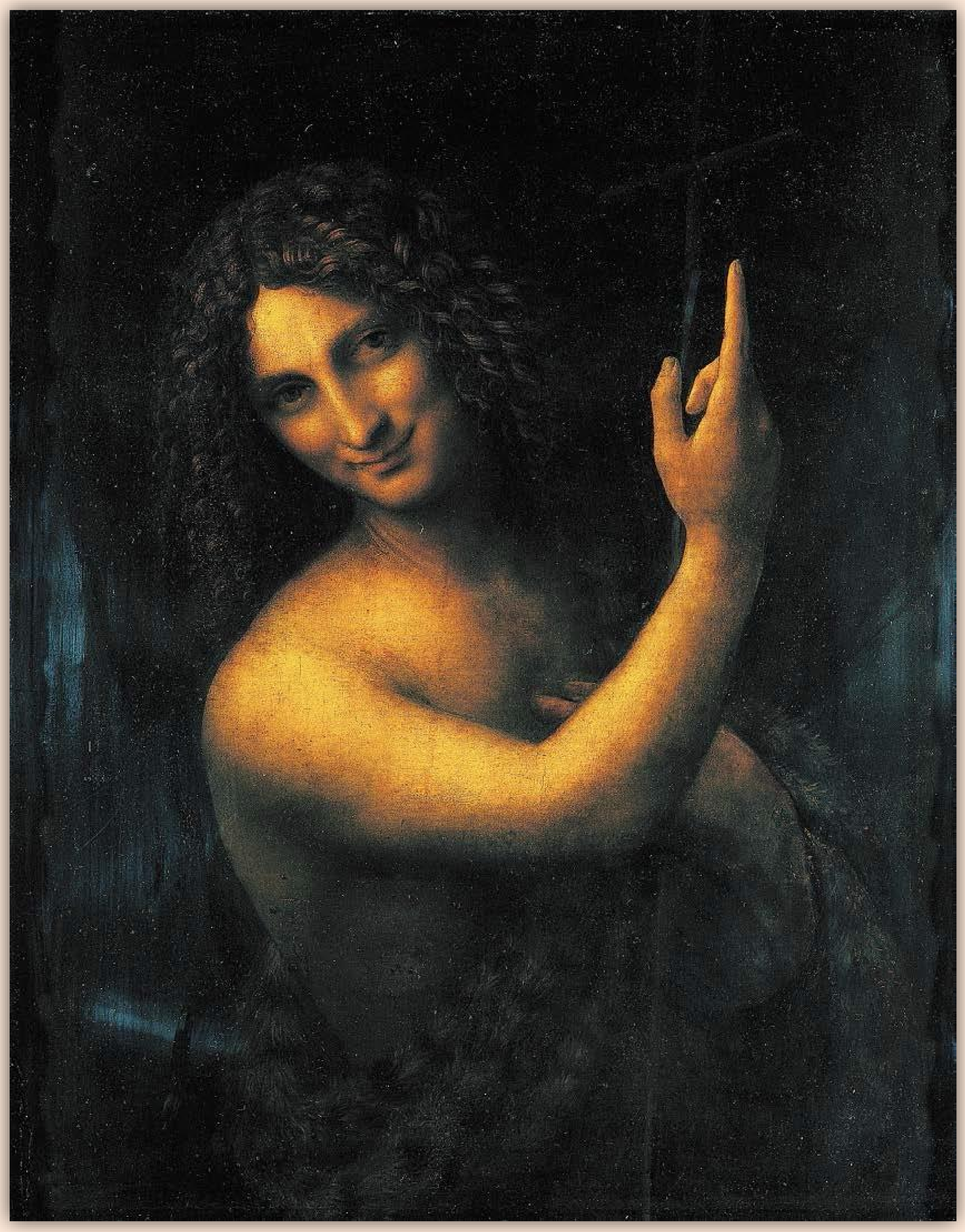
Khi chỉ tay lên trời trong sự tri nhận về Thượng Đế, John cũng đang chỉ về phía nguồn sáng tỏa lên mình, hoàn thành sứ mệnh theo Kinh Thánh là “mang theo bằng chứng về Ánh sáng.”[5] Sử dụng kỹ thuật sáng tối, đối lập bóng tối sâu thẳm với ánh sáng rực rỡ, Leonardo đã không chỉ làm đậm thêm ấn tượng về sự bí ẩn bao trùm lên cảnh tượng; ông còn truyền tải cảm giác mạnh mẽ về John trong vai trò nhân chứng của Ánh sáng thực sự.[6]

[5] John 1:7.

[6] Paul Barolsky, “The Mysterious Meaning of Leonardo’s Saint John the Baptist,” Notes in the History of Art 8.3 (Mùa xuân 1989), 14.

John mang nụ cười bí ẩn đã trở thành dấu ấn của Leonardo, nhưng nụ cười ấy còn chứa đựng cả cái phóng đãng gọi mời hoàn toàn vắng bóng trong nụ cười của Thánh Anne và Mona Lisa. Nó vừa nồng cháy đầy dục tình, vừa thần thánh linh thiêng. Nó khiến bức tranh trở nên hấp dẫn gợi tình, cả vẻ ngoài lưỡng tính của John cũng vậy. Hai vai và ngực dài rộng nhưng nữ tính. Có vẻ như người ngồi làm mẫu chính là Salai, với gương mặt có những đường nét mềm mại cùng mái tóc xoăn bồng bềnh đổ xuống vai.

Kỹ thuật vẽ sơn dầu, quét từng lớp sơn mỏng đục mờ lên tranh của Leonardo giờ đây thậm chí còn kỳ công và chậm rãi hơn. Ông không bao giờ vẽ vội vàng, thậm chí lại còn từ tốn hơi thái quá. Trong bức **Thánh John Tẩy giả**, sự chậm rãi này đã làm tăng thêm vẻ tinh tế của kỹ thuật phủ mờ sfumato. Các đường viền đều mềm mại, ranh giới được làm mờ nhòa đi và sự chuyển đổi giữa ánh sáng và bóng tối thì vô cùng tinh vi.



Thánh John Tẩy giả

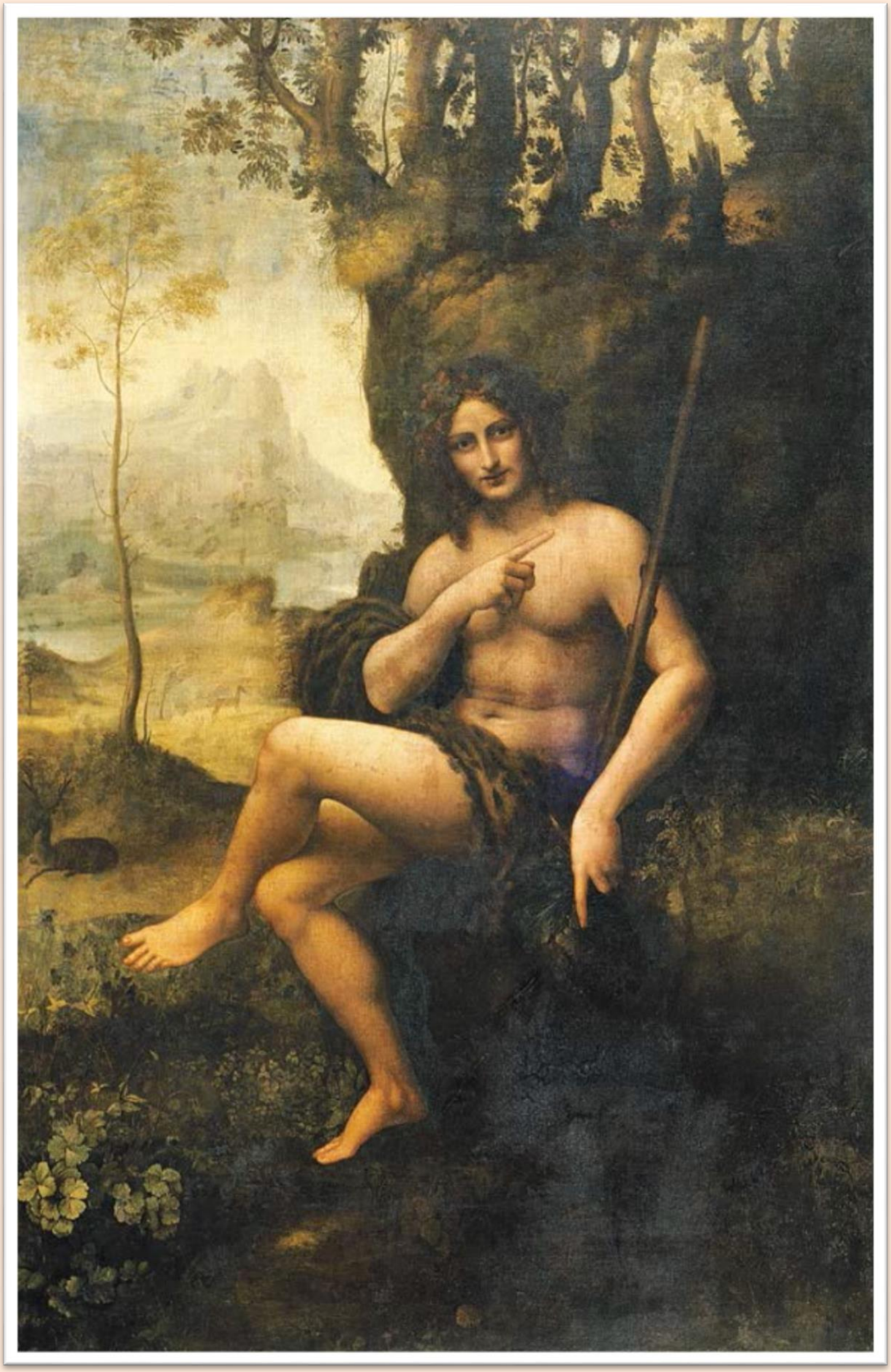
Tuy nhiên, vẫn có một ngoại lệ. Leonardo vẽ bàn tay của Thánh John rõ ràng và sắc nét hơn, giống như khi ông vẽ bàn tay làm dấu phước lành của Jesus trong bức Đấng Cứu thế. Đường phân chia giữa ngón tay trỏ đang chỉ của John với ngón kia khác với bất cứ đường nét nào trong các tác phẩm của Leonardo, gần giống như một nét vẽ của Michelangelo. Đó có thể là do một lần phục chế sai lầm vào một thời điểm nào đó. Nhưng tôi ngờ rằng đây chính là chủ ý của Leonardo, đặc biệt là bởi trong bức tranh mà sau này nhân vật đã bị sửa lại thành thần Bacchus, ông cũng sử dụng đường nét sắc cạnh tương tự để vẽ bàn tay chỉ lên trời. Với hiểu biết về phối cảnh đậm nhạt, Leonardo biết rằng sự sắc nét như vậy sẽ khiến bàn tay gần với người xem hơn, như thể ở trên một bề mặt khác, ở đây có một sự thiếu liên kết về thị giác; bàn tay được đặt ở cùng khoảng cách với cánh tay được phác mềm mại, nhưng bởi vì nó đậm hơn nên dường như nó tiến về phía chúng ta và thu hút nhiều sự chú ý hơn.[7]

[7] Xem Kemp Marvellous, 336, một ý kiến cho rằng đây là kết quả của việc phục chế quá hăng hái.

THÁNH JOHN VỚI CÁC THUỘC TÍNH CỦA THẦN BACCHUS

Một biến thể khác của chủ đề này là một bức tranh được vẽ tại xưởng của Leonardo – có lẽ là dựa trên một hình vẽ phác của ông, có một phần là do tự tay ông vẽ, nhưng đồng thời cũng là sản phẩm của những người khác trong xưởng, thể hiện cả người Thánh John đang ngồi trên một thềm đá tối với quang cảnh một ngọn núi và một dòng sông được chiếu sáng ở phía bên phải vị thánh. Trong một bản kiểm kê tài sản của Salai vào năm 1525, nó được mô tả là một bức vẽ Thánh John khổ lớn, và cũng tương tự như vậy, trong một bản kiểm kê bộ sưu tập nghệ thuật hoàng gia Pháp tại Fontainebleau vào năm 1625. Nhưng trong một bản kiểm kê sau đó vào năm 1695, mục bức tranh Thánh John đã bị gạch bỏ và thay bằng “Thần Bacchus giữa thiên nhiên.” Từ đó chúng ta có thể suy đoán rằng, tại một thời điểm nào đó của cuối những năm 1600, bức họa đã được sửa đổi, có thể là vì lý do tôn giáo và khuôn phép, Thánh John đã biến thành Bacchus, vị thần rượu và những cuộc truy hoan của người La Mã.[8]

[8] Syson, 249; Janice Shell and Grazioso Sironi, “Salai and Leonardo’s Legacy,” Burlington Magazine, tháng Hai 1991, số 104; Zöllner, 2:9.



Thánh John được sửa thành Thần Rượu Nho Bacchus

Đã từng có một hình vẽ phác thảo rất đẹp bằng phấn đỏ mà Leonardo dùng làm hình chuẩn bị cho tác phẩm này, được trưng bày tại một bảo tàng nhỏ trong một tu viện kín trên đỉnh núi phía trên thị trấn Varese, phía bắc Milan. Nó thể hiện Thánh John ngồi trên một gờ đá, chân trái vắt lên trên chân phải, thân hình cơ bắp nhưng hơi đầy đặn, giống như của Salai, đôi mắt ẩn sâu trong bóng tối và trân trối nhìn chúng ta. “Tôi hiếm khi nhìn thấy một bức tranh gốc nào của Leonardo mà nhân vật lại bộc lộ nhiều cảm xúc đến thế,” Carlo Pedretti viết vào đầu thập niên 1970 sau khi hành hương tới nơi lưu giữ nó để được tận mục sở thị.[9] Đáng buồn là bức vẽ đã bị đánh cắp vào năm 1973, và kể từ đó đến nay, nó vẫn chưa từng được nhìn thấy trở lại. Trong bức tranh này, Leonardo đã vẽ Thánh John hoàn toàn khỏa thân, và có bằng chứng cho thấy từ ban đầu ông đã vẽ như vậy. Nhưng khi bị biến đổi từ “Baptist” (Tẩy giả) thành Bacchus, một miếng vải da báo vắt qua hông đã được thêm vào, một vòng hoa thường xuân được đặt lên đầu, còn cây gậy hoặc cây thánh giá thì bị biến thành một ngọn giáo. Cái mờ ảo nhức nhối giữa tinh thần và xác thịt mà Leonardo tạo ra vì thế đã bị thay thế bằng hình ảnh hiền hòa của một vị thần tà dâm mà vẻ đẹp quyến rũ lại không hề có chút liên quan nào tới niềm tin tôn giáo nữa.[10]

[9] Pedretti Chronology, 165. Bức vẽ từng nằm tại Bảo tàng Baroffio trong Tu viện Sacro Monte.

[10] Clark, 251 ; Zöllner, 2:91.

Trong cả hình vẽ chuẩn bị lẫn trong bức tranh, chi tiết đáng kinh ngạc nhất là điệu bộ chỉ tay. Thay vì chỉ lên trời, như trong bức vẽ John hoàn toàn khỏa thân, lần này nhân vật đang chỉ vào bóng tối, về phía bên trái, ra ngoài khung cảnh bức tranh. Cũng như bức Bữa tối cuối cùng, người xem có thể gần như nghe thấy những tiếng thầm thì đi cùng với điệu bộ đó, trong trường hợp này là tiên báo của John về sự xuất hiện của Chúa: “Ấy là Đấng đến sau ta, ta chẳng đáng mở dây giày Ngài.”[11]

[11] Matthew 3:11.

Ở đây, nụ cười không gợi tình và cơ thể cũng cường tráng, nam tính hơn so với cách xử lý khác của Leonardo với nhân vật Thánh John, nhưng gương mặt của nhân vật thì vẫn lưỡng tính, còn những lọn tóc xoăn thì vẫn mang đậm dấu ấn của Salai. Một lần nữa, bàn tay chỉ cùng với chân trái được vẽ sắc nét hơn theo cách rất đặc biệt của Leonardo, khi mà kỹ thuật phủ mờ sfumato mang dấu ấn của ông khá rõ ràng trên các phần khác của bức

tranh. Không rõ liệu có phải bởi vì chân và tay đã bị sửa lại hay bởi bức tranh là sản phẩm của một học trò, hay bởi chính Leonardo đã làm cho đường nét đậm rõ hơn để nhìn chúng có vẻ như gần hơn với người xem. Tôi ngờ rằng câu trả lời là phương án sau cùng.

THIÊN THẦN TRONG LỄ TRUYỀN TIN VÀ HIỆN THÂN CỦA THIÊN THẦN

Khoảng thời gian này, Leonardo còn vẽ một nhân vật khác cũng với điệu bộ chỉ tay, một thiên thần trong Lễ truyền tin đang làm điệu bộ tương tự như Thánh John Tẩy giả. Bức tranh giờ đây đã mất tích, nhưng chúng ta vẫn biết được trông nó ra sao từ những bức tranh chép của một số môn đệ của Leonardo, trong đó có một bức của Bernardino Luini. Còn có một hình vẽ nữa của một người học trò trên một trang sổ tay của Leonardo, bao quanh bởi các hình vẽ ngựa, người và các hình hình học của ông. Trong bản vẽ phác của người học trò, Leonardo đã dùng các nét gạch kiểu thuận tay trái của ông để sửa lại bàn tay đang chỉ lên trời, đưa nó về đúng phối cảnh ở gần phía trước hơn.

Cảnh tượng Lễ truyền tin, trong đó Thiên thần Gabriel tuyên bố với Maria rằng nàng sẽ trở thành mẹ của Chúa Jesus, là chủ đề của bức tranh đầu tiên mà phần chủ yếu là do Leonardo vẽ trong khoảng đầu những năm 1470, trong khi còn làm việc tại xưởng của Verrocchio. Tuy nhiên, lần này không có Maria xuất hiện trong bức tranh để thiên thần gọi tên. Thay vào đó, thiên thần nhìn thẳng vào chúng ta và điệu bộ chỉ tay lên trời dường như cũng hướng thẳng về phía người xem. Giống như Thánh John, thiên thần đang báo trước cho chúng ta về sự hiện diện của Chúa, Người Cứu rỗi trong hình hài con người, sự hợp nhất thần diệu của thánh thần và xác thịt.



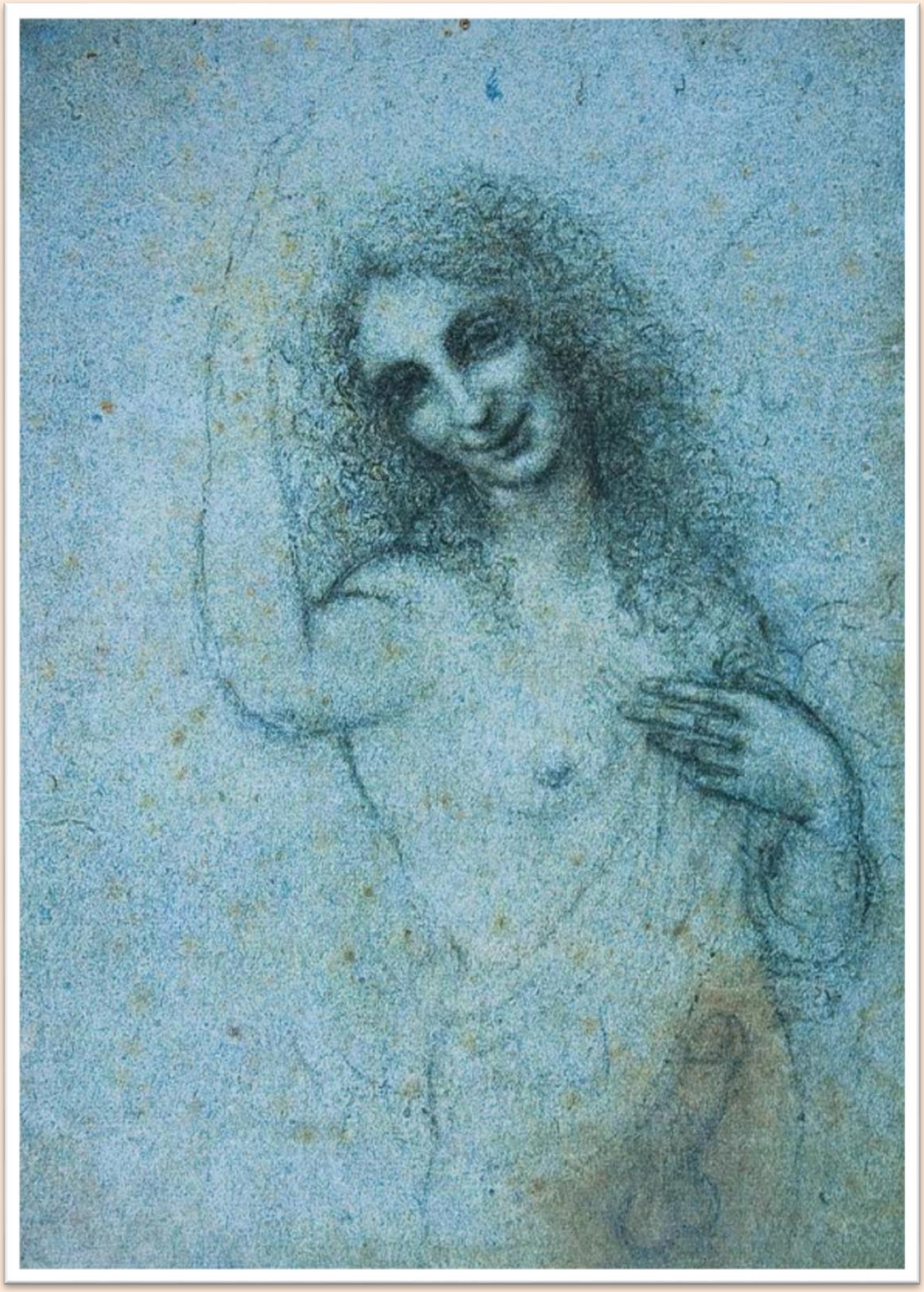
Bản sao bức Thiên thần trong Lễ truyền tin đã bị mất tích



Hình phác bức Thiên thần trong Lễ truyền tin của học trò, Leonardo chỉnh sửa

Thiên thần và Thánh John được vẽ trong cùng một tư thế giống nhau, cùng một ánh nhìn mời gọi, nụ cười bí ẩn, cái nghiêng đầu và xoay cổ đầy nhục cảm, những lọn tóc xoăn ánh lên rực rỡ. Chỉ có cánh tay trên bàn tay chỉ lên trời là thay đổi. Thánh John đang quay sang trái, vậy nên cánh tay giơ lên sẽ vắt ngang qua người. Cho đến giờ, các thiên thần nam của Leonardo

đều nữ tính đến lưỡng tính; điều này đúng với thiên thần trong bức Lễ truyền tin trước kia, và cả thiên thần trong bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá. Với bức Lễ truyền tin này, vẻ lưỡng tính còn nổi bật hơn bao giờ hết. Thiên thần có bầu ngực nở và gương mặt giống phụ nữ.



Hiện thân của Thiên thần, với ngực và dương vật cương cứng

Còn có một bức vẽ thiên thần khác, vẫn còn khiến hậu thế chúng ta kinh ngạc và tranh cãi. Được vẽ vào khoảng năm 1513, trong khi Leonardo ở Rome, nó thể hiện một phiên bản chuyển giới dâm đãng của Thiên thần trong Lễ truyền tin với bộ ngực phụ nữ và dương vật lớn đang cương cứng. Được gọi là **Hiện thân của Thiên thần** (Angel Incarnate) hay **Thiên thần trong xác thịt** (Angel in the Flesh), đây là ví dụ táo bạo nhất về cuộc dạo chơi của Leonardo quanh những gì mà ông xem như là ranh giới nhòa nhạt giữa xác thịt và thần thánh, giữa nữ tính và nam tính.

Mặc dù được vẽ trên một trang trong tập giấy màu xanh mà ông vẫn dùng trong rất nhiều nghiên cứu giải phẫu và các hình vẽ gương cầu lõm của mình, có vẻ như ông không phải là người đầu tiên tạo ra hình vẽ này. Nó không được tạo hình đẹp đẽ, đường nét và các phần bóng khá vụng về, cũng không có những nét gạch kiểu thuận tay trái của Leonardo. Dường như nó được vẽ bởi chính người học trò – có thể là Salai – đã vẽ phác hình Thiên thần trong Lễ truyền tin trong sổ tay mà Leonardo đã chỉnh sửa lại; nụ cười, cử chỉ, đôi mắt hõm sâu, dáng đứng, và ngay cả cánh tay đang giơ lên cao với lối vẽ phối cảnh cũng gần như tương tự. Vì nó được vẽ trên giấy của Leonardo, có lẽ nó đã được vẽ để mua vui cho ông, và có thể ông cũng có sửa chữa đôi chút, giống như trước đây ông đã sửa hình vẽ Thiên thần trong Lễ truyền tin.

Kết quả là, nhân vật trông giống như một cậu trai đồng tính đang háo hức đợi chờ, phát đi tín hiệu sẵn sàng cho một cuộc mây mưa bất chính. Sự hòa trộn giữa bộ ngực phụ nữ cùng gương mặt con gái với dương vật dựng đứng cùng hai tinh hoàn nổi bật khiến cho bức vẽ trở thành gạch nối giữa một biếm họa hài hước và một hình ảnh khiêu dâm đồng tính. Bức vẽ gợi lại chủ đề trong các hình vẽ Thánh John của Leonardo: kết hợp cả vẻ đẹp thiên thần và ác quỷ, kết nối sức mạnh tinh thần với khao khát dục vọng. Rõ ràng là có lúc một ai đó đã cố sức xóa chi tiết dương vật đi, nhưng chỉ làm tróc lớp màu xanh của tờ giấy và để lại dấu vết của sự tẩy xóa.[12]

[12] Andre Green, Revelations de l'inachevement (Flammarion, 1992), 111; Carlo Pedretti, ed., Angel in the Flesh (Cartel & Blanchi, 2009).

Câu chuyện về bức vẽ khá bí ẩn, có lẽ bởi hoàng gia Anh, nơi bức vẽ nằm trong một bộ sưu tập của họ, đã cảm thấy hổ thẹn vì nó. Chuyện là, một học giả Đức tới xem bức vẽ tại Thư viện Hoàng gia và đã nhanh tay giấu

biến nó vào dưới áo choàng; cho dù đó có phải sự thực hay không thì bức vẽ cũng được phát hiện trở lại vào năm 1990 trong bộ sưu tập cá nhân của một gia đình quý tộc Đức.[13]

[13] Brian Sewell, Sunday Telegraph, April 5, 1992, trích dẫn trong Nicholl, 562n26. Sewell từng làm việc tại Thư viện Quốc gia.

Một đối trọng với các nhân vật thiên thần và đức thánh lưỡng tính đang chỉ tay là một hình vẽ thơ mộng ngọt ngào mang tên **Người đàn bà chỉ tay***, được học giả nổi tiếng Carlo Pedretti coi như "hình vẽ có lẽ là đẹp nhất của Leonardo."[14] Nhân vật cũng có nụ cười bí ẩn và lôi cuốn như các nhân vật nam trong các bức vẽ tương tự khác và nàng cũng đang nhìn thẳng vào chúng ta, hướng sự chú ý của chúng ta vào một nơi bí ẩn không nhìn ra được. Nhưng không giống như rất nhiều hình vẽ thiên thần khác của Leonardo trong cùng thời kỳ, ở nhân vật này không có chút dấu vết nào của ác quỷ.

* Pointing Lady.

[14] Pedretti, "The Pointing Lady," 339.

Hình vẽ bằng phấn đen khá đơn giản nhưng nó lại thể hiện rất nhiều chiều cạnh cuộc đời và sự nghiệp của Leonardo: tình yêu với kịch trường và những đám rước, năng lực tưởng tượng, kỳ tài làm nên những nụ cười bí ẩn, khả năng khiến nhân vật trở nên sống động, cùng chuyển động vặn người. Nó tràn ngập những đường cong và xoắn ốc mà Leonardo yêu thích: ẩn hiện đâu đó là một dòng suối và thác nước đang tạo thành những cuộn xoáy, còn cả những bông hoa và đám lau sậy với những đường cong phản chiếu nét mềm mại của chiếc váy mờ ảo và mái tóc đang tung bay trong gió.

Đáng chú ý nhất là điệu bộ chỉ tay của nhân vật. Trong mười năm cuối đời, Leonardo bị hút hồn vào cử chỉ ấy, dấu hiệu của tin tức từ một người dẫn đường bí ẩn, xuất hiện để chỉ cho chúng ta đường đi. Bức vẽ có thể là một hình minh họa cho khúc **Luyện ngục** trong trường ca **Thần khúc** của Dante, thể hiện nàng Matelda xinh đẹp đang chỉ đường cho nhà thơ qua nghi lễ tẩy rửa trong rừng, hoặc cũng có thể nó là một bức vẽ trang phục cho một vở diễn. Dù mục đích ban đầu có là gì, nó cũng đã trở thành cái gì đó lớn lao hơn. Nó là bức vẽ đặc biệt ấn tượng, đầy chất thơ của một người đàn ông đang bước sang tuổi xế chiều mà vẫn còn say sưa kiếm tìm chỉ dẫn về

những điều bí ẩn vĩnh hằng mà khoa học và nghệ thuật của ông đã không và cũng không thể nào giải thích được.



Người đàn bà chỉ tay

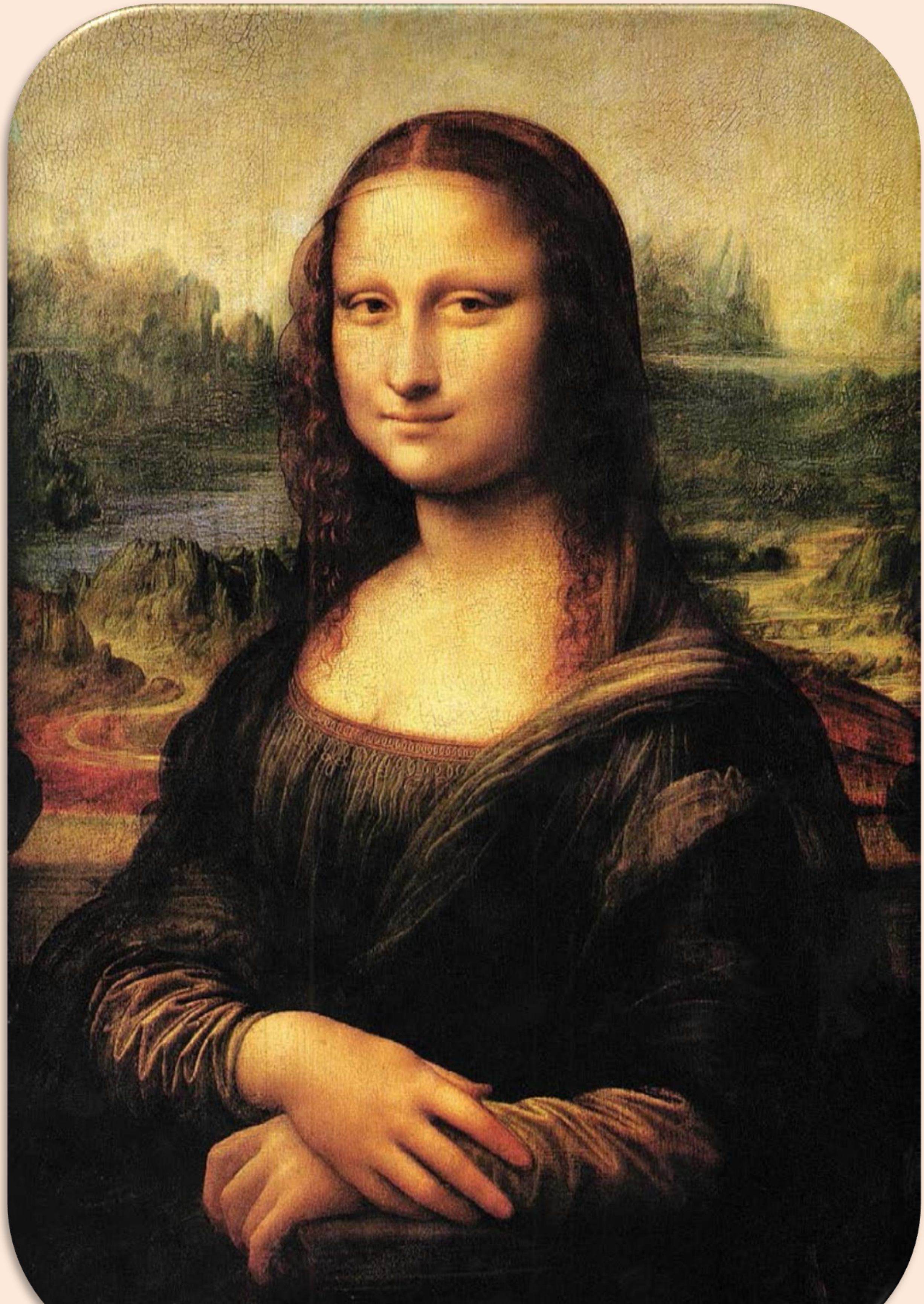
CHƯƠNG 31

MONA LISA

ĐỈNH CAO SỰ NGHIỆP

Và giờ đến lượt **Mona Lisa**. Hẳn là tôi đã có thể kể câu chuyện về tuyệt tác vô tiền khoáng hậu này của Leonardo từ những phần trước của cuốn sách. Ông bắt đầu đặt bút vẽ nó vào năm 1503, khi quay trở về Florence sau thời gian phục vụ Cesare Borgia. Nhưng đến khi quay lại Milan vào năm 1506, ông vẫn chưa hoàn thành xong tác phẩm. Trên thực tế, ông đã mang nó theo mình và tiếp tục vẽ trong suốt quãng thời gian ở Milan lần thứ hai và sau đó là ba năm tại Rome. Ông còn mang nó sang Pháp trong hành trình cuối cùng của cuộc đời, thêm những nét bút tinh tế cùng nhiều lớp ánh sáng trong suốt trong một năm gần cuối đời, năm 1517. Và cuối cùng nó đã ở lại đó, trong xưởng vẽ của ông khi ông trút hơi thở cuối cùng.

Bởi vậy, cũng là hợp lý khi xem **Mona Lisa** là tác phẩm ở chặng gần cuối sự nghiệp của Leonardo, khám phá nó trong ánh hào quang chói lọi của một cuộc đời đã cống hiến trọn vẹn cho sự giao hòa của nghệ thuật và tự nhiên. Tấm vóc bằng gỗ bạch dương với lớp dầu nhẹ được phủ lên qua nhiều năm tháng như hé lộ cho hậu thế nhiều tầng nhiều lớp trong tài năng kiệt xuất của Leonardo. Bức vẽ ban đầu chỉ là chân dung người vợ trẻ của một thương nhân buôn lụa đã biến thành một hành trình tìm kiếm sự lột tả sinh động nhất những phức tạp tinh vi trong cảm xúc con người, khiến nó trở thành nỗi ám ảnh vì những bí ẩn của nụ cười thoáng qua. Nó đồng thời là cuộc kiếm tìm dấu gạch nối giữa bản chất của con người và của vũ trụ. Quang cảnh linh hồn người đàn bà và linh hồn của tự nhiên như hòa quyện vào nhau thành một.



Mona Lisa

Bốn mươi năm trước khi đặt tay vẽ những nét cuối cùng cho tuyệt phẩm Mona Lisa, trong khi còn làm việc tại xưởng của Verrocchio ở Florence, chàng trai trẻ Leonardo từng vẽ một bức chân dung theo yêu cầu khác, cũng của một người phụ nữ, mang tên **Ginevra de' Benci**. Bề ngoài, hai bức tranh có nhiều điểm tương đồng. Cả hai đều là vợ mới cưới của những thương nhân buôn vải vóc ở Florence. Chân dung của họ đều được vẽ trên nền phong cảnh một dòng sông, khuôn hình của họ đều chiếm ba phần tư bức tranh. Nhưng ấn tượng hơn nhiều là những điểm khác biệt. Chúng thể hiện sự tiến bộ trong kỹ thuật vẽ tranh của Leonardo, nhưng quan trọng hơn là sự trưởng thành của một nhà khoa học, triết học và nhân văn vĩ đại. Ginevra de' Benci được sáng tác bởi một họa sĩ trẻ với kỹ năng quan sát tuyệt diệu. **Mona Lisa** là tác phẩm của người đàn ông đã dùng hết thảy những kỹ năng quan sát ấy cho cuộc dấn thân suốt đời vào những đam mê trí tuệ. Vô vàn câu hỏi được ghi chép lại trong hàng ngàn trang sổ tay – các tia sáng phản chiếu trên các bề mặt cong, giải phẫu khuôn mặt người, sự biến đổi hình dạng của các khối tích hình học, dòng chảy của nước, so sánh tương đồng giữa Trái Đất và cơ thể con người – đã giúp ông đạt tới sự tinh tế tuyệt đỉnh khi khắc họa chuyển động và cảm xúc. Kenneth Clark từng viết về Mona Lisa: "Trí tò mò không biên giới, những tìm tòi không ngơi nghỉ từ đối tượng này sang đối tượng khác cùng hòa quyện trong một tác phẩm duy nhất. Khoa học, kỹ thuật hội họa, nỗi ám ảnh về thiên nhiên, hiểu biết sâu sắc về tâm lý học, tất cả đều tuôn trào trên đó, cân bằng một cách hoàn hảo tới mức ban đầu ta khó lòng nhận ra."[1]

[1] Kenneth Clark, "Mona Lisa," Burlington Magazine 115.840 (March 1973), 144.

ĐẶT HÀNG

Vasari để lại cho chúng ta một mô tả sinh động về bức họa Mona Lisa trong câu chuyện cuộc đời Leonardo, xuất bản lần đầu tiên vào năm 1550. Cứ liệu không phải là thế mạnh của Vasari, và khó có khả năng ông từng tận mắt nhìn thấy bức tranh (mặc dù cũng khá thuyết phục khi suy luận dựa trên bản kiểm kê tài sản rất dễ gây nhầm lẫn của Salai năm 1525 rằng ông có thể đã nhìn thấy nó khi Salai mang nó trở từ Milan sau khi Leonardo qua đời, trước khi nó được bán lại cho nhà vua Pháp). Khả năng cao hơn là Vasari đã nhìn thấy một bản sao của bức họa, hoặc ghi chép từ những gì được nghe mô tả lại và đã tự trao cho mình quyền tác giả. Dù sự thực có

như thế nào, những phát hiện sau này cũng có xu hướng khẳng định nhiều suy đoán của ông, vậy nên nó vẫn là điểm bắt đầu tương đối để chúng ta xác định biên niên cho kiệt tác này:

Leonardo đã nhận vẽ cho Francesco del Giocondo một bức chân dung của vợ ông, **Mona Lisa**... Bất cứ ai mong mỏi được thấy nghệ thuật có thể mô phỏng tự nhiên chính xác tới mức nào cũng sẽ hoàn toàn mãn nguyện khi chiêm ngưỡng bức họa... Đôi mắt với ánh nhìn sinh động cùng vẻ mềm mượt mà ta chỉ bắt gặp trong đời thực, xung quanh là những ánh màu hồng, màu ngọc trai và những sợi lông mi chỉ có thể được tái hiện bằng đôi tay điêu luyện nhất... Cái mũi hồng hào, mềm mại, hai hốc mũi tuyệt trần như thể được thổi hồn. Cái miệng dợn cười nhưng phần góc lại hơi mím lại, tan ra khi sắc đỏ của đôi môi hòa với phần da thịt trên gương mặt, khiến nó dường như không phải những khối màu mà chính là da thịt con người, ở phần cuống họng, nếu nhìn chăm chú ta như có thể thấy cả những mạch máu đang rần rật.

Nhân vật mà Vasari đang nói tới là Lisa del Giocondo, sinh năm 1479 trong một nhánh nhỏ của gia đình Gherardini danh giá, với nguồn gốc quý tộc địa chủ lâu đời từ thời kỳ phong kiến cát cứ, nhưng rủi thay tiền của thì lại không còn mấy dồi dào. Khi mười lăm tuổi, nàng được gả cho một gia đình giàu có nhờ buôn bán lụa nhưng lại không mấy tiếng tăm, nhà Giocondo. Cha nàng buộc phải nhượng một trang trại của gia đình cho nhà trai làm của hồi môn vì họ không còn nhiều tiền mặt nhưng cuộc hôn phối giữa hai gia đình, một quý tộc địa chủ đang dần khánh kiệt và một nhà buôn đang phất hóa ra lại có lợi cho cả đôi bên.

Chồng mới cưới của nàng, Francesco del Giocondo, vừa mất người vợ đầu tiên tám tháng trước đó và đã có một con trai hai tuổi. Vừa trở thành nhà cung cấp lụa cho gia tộc Medici, ông ngày càng trở nên giàu có, với khách hàng đến từ khắp châu Âu, ông còn mua một vài phụ nữ người Moor từ Bắc Phi về làm nô tì trong nhà. Tất cả các chỉ dấu đều cho thấy ông đã phải lòng Lisa, chi tiết được xem là chẳng mấy hệ trọng khi người ta sắp đặt một cuộc hôn nhân như thế. Ông đã giúp đỡ gia đình nàng và đến năm 1503, nàng đã hạ sinh cho ông hai người con trai. Cho đến lúc đó, họ vẫn sống tại nhà của bố mẹ ông nhưng với gia đình ngày càng lớn cùng triển vọng tài chính tốt đẹp, ông đã mua một căn nhà riêng và cũng trong

khoảng thời gian đó, đặt hàng Leonardo vẽ một bức chân dung của vợ mình, khi ấy sắp tròn hai tư tuổi.[2]

[2] Kemp and Pallanti, Mona Lisa, 10; Giuseppe Pallanti, Mona Lisa Revealed (Skira, 2006); Dianne Hales, Mona Lisa: A Life Discovered (Simon & Schuster, 2014). Một vài học giả cho rằng Francesco trước đó từng kết hôn tới hai lần nhưng không có bằng chứng nào về việc đó.

Nhưng tại sao Leonardo lại đồng ý thực hiện nhiệm vụ này? Khi đó, ông còn đang né tránh lời khẩn nài dai dẳng của Isabella d'Este, Nữ hầu tước xứ Mantua, một nhà bảo trợ nghệ thuật giàu có và tiếng tăm hơn nhiều. Hơn nữa, ông còn đang quá đắm chìm vào những khám phá khoa học đến độ phải miễn cưỡng lắm mới cầm tới cọ vẽ.

Có lẽ, một lý do khiến Leonardo chấp nhận lời đề nghị là tình bạn giữa hai gia đình. Cha ông từ lâu đã làm chưởng khế của Francesco del Giocondo và từng vài lần đại diện cho ông ta trong các vụ tranh chấp pháp lý. Gia đình họ còn gắn bó mật thiết với Nhà thờ Santissima Annunziata. Leonardo đã chuyển tới sống tại tu viện của nhà thờ cùng với gia nhân ba năm trước đó, khi ông từ Milan trở về Florence. Cha ông là chưởng khế cho nhà thờ, còn Francesco del Giocondo thì lui tới đó hành lễ, cho nhà thờ mượn tiền và sau này còn xây cất tại đây một nhà nguyện nhỏ của gia đình. Với bản chất một nhà buôn lọc lõi và có phần hung hăng, Giocondo có đôi lần mâu thuẫn với nhà thờ và việc dàn hòa lại do một tay Piero da Vinci thu xếp. Một trong số đó là sự việc xảy ra vào năm 1497 liên quan tới một hóa đơn do Giocondo phát hành mà các thầy dòng của Santissima Annunziata không đồng thuận; Piero đã dàn xếp việc thanh toán món tiền tại xưởng lụa của Giocondo.[3]

[3] Pallanti, Mona Lisa Revealed, 89–92.

Như vậy, cụ ông Piero, khi đó đã bảy mươi sáu tuổi, có vẻ như đã giúp dàn xếp để đứa con trai nổi tiếng của mình chấp nhận lời đề nghị của bạn. Ngoài giúp đỡ một người bạn đồng thời là khách hàng, có thể Piero còn đang chăm lo cho con trai. Vì mặc dù Leonardo giờ đã nổi danh khắp nơi là một họa sĩ và kỹ sư, ông đã bắt đầu rút dần số tiền tiết kiệm trong tài khoản ngân hàng mà ông mang theo về từ Milan.

Nhưng tôi ngờ rằng lý do chính khiến Leonardo quyết định vẽ chân dung Lisa del Giocondo là vì ông muốn vẽ nàng. Là nhân vật ít được biết đến, chứ không phải vợ thậm chí một cô nhân tình nổi tiếng của một quý tộc

tiếng tăm nào đó, ông có thể tự do vẽ nàng như ý mình muốn mà không cần phải làm hài lòng hay nhận chỉ thị từ một người bảo trợ quyền lực. Quan trọng nhất, nàng xinh đẹp và lôi cuốn – còn nụ cười nàng thì mê đắm lòng người.

NHƯNG ĐÓ CÓ THỰC LÀ NÀNG LISA?

Vasari và những người khác, trong đó có cả nhà văn người Florence thế kỷ XVI, Raffaello Borghini, đều khẳng định chắc chắn rằng bức họa Mona Lisa là chân dung của Lisa del Giocondo. Vasari quen biết cả Francesco và Lisa, họ vẫn còn sống trong thời gian ông thường xuyên lui tới Florence từ năm 1527 đến 1536. Ông cũng trở thành bạn của những người con của họ và có khả năng đó chính là một trong các nguồn thông tin của ông. Khi phiên bản đầu tiên của cuốn tiểu sử do ông soạn được in vào năm 1550, tất cả những nhân vật này vẫn còn sống, còn Vasari thì đang lưu lại ngay gần Tu viện Nhà thờ Santissima Annunziata. Giả như ông có nhầm lẫn về chuyện Lisa là người mẫu của bức họa thì rất nhiều thành viên trong gia đình bà và bạn bè đã có thể giúp ông đính chính lại chi tiết này trong lần xuất bản thứ hai vào năm 1568. Nhưng lần đó, mặc dù ông có sửa đổi khá nhiều nội dung, câu chuyện về bức họa Mona Lisa vẫn được giữ nguyên.[4]

[4] Jack Greenstein, "Leonardo, Mona Lisa, and La Gioconda," Artibus et Historiae 23.30 (2004), 17; Pallanti, Mona Lisa Revealed, 75, 96; Kemp and Pallanti, Mona Lisa, 50; Zöllner, 1:241, 1:251.

Nhưng bởi đó là Leonardo, vẫn luôn có những bí ẩn và tranh cãi. Nhiều câu hỏi được đặt ra thậm chí trước cả khi Leonardo hoàn thành bức họa. Năm 1517, ông đón tiếp một vị khách tại xưởng của mình tại Pháp, đó là Antonio de Beatis, thư ký của Hồng y giáo chủ Luigi xứ Aragon. Vị khách này có ghi lại trong nhật ký của mình rằng ông đã nhìn thấy ba bức tranh: Thánh John Tẩy giả, Đức Mẹ đồng trinh và Chúa Hài Đồng với Thánh Anne, và một bức chân dung của "một phụ nữ Florence." Đến đây thì mọi chuyện vẫn tốt đẹp. Hẳn là de Beatis đã được Leonardo giới thiệu về bức họa, một cách tương xứng với chân dung của một nhân vật không phải là phu nhân hay người tình của một quý tộc tiếng tăm nào mà de Beatis có thể quen biết, mà là của một người không đủ danh tiếng để được nhắc tên như Lisa del Giocondo.

Tuy nhiên, đoạn nhật ký tiếp theo lại gây nhiều bối rối. De Beatis kể lại rằng bức họa "được hoàn thành theo yêu cầu của nhà quý tộc đã quá cố

Giuliano nhà Medici.” Điều này thật khó hiểu. Khi Leonardo bắt đầu đặt bút vẽ, Giuliano còn chưa chuyển tới Rome hay trở thành người bảo trợ của Leonardo. Năm 1503, Giuliano đã bị các nhà cầm quyền theo phái cộng hòa của Florence trục xuất và đang sống tại Urbino và Venice. Nếu Giuliano “đặt hàng” Leonardo vẽ bức tranh thì liệu đó có phải là chân dung của một trong những người tình của ông, như một vài nhà nghiên cứu vẫn gợi ý? Nhưng không một nhân tình được biết đến nào của ông là “người Florence” cả, hơn nữa họ đều đủ tiếng tăm, nên hẳn là de Beatis đã phải nhận ra nếu một trong số họ là người mẫu cho bức tranh.

Tuy nhiên, có một khả năng có vẻ hợp lý và thú vị là, Giuliano theo một cách nào đó, đã góp phần hối thúc Leonardo vẽ hoặc tiếp tục hoàn thành bức chân dung Lisa del Giocondo. Giuliano và Lisa sinh cùng năm 1479 và quen biết nhau thông qua những mối liên hệ về dòng tộc trong thế giới nhỏ bé của tầng lớp tinh hoa tại Florence. Ngoài các quan hệ khác, mẹ kế của Lisa còn là chị em họ của Giuliano. Lisa và Giuliano đang ở tuổi mười lăm khi ông bị buộc phải rời Florence, còn Lisa thì kết hôn với người đàn ông góa vợ hơn nàng nhiều tuổi một vài tháng sau đó. Giống như trong một vở kịch của Shakespeare, có thể họ là một cặp tình nhân bất hạnh. Giuliano có lẽ từng là người bạn trai thuở thanh mai trúc mã của Lisa, như Bernardo Bembo từng là người tình của Ginevra de’ Benci, những mối tình trong sáng đầy tiếc nuối. Có lẽ khi Leonardo ghé qua Venice vào năm 1500, Giuliano đã đề nghị Leonardo báo lại cho ông khi trở về Florence xem nàng Lisa xinh đẹp giờ thế nào và trông nàng ra sao. Có thể Giuliano đã bày tỏ mong ước muốn có một bức chân dung của nàng. Hoặc là, khi Leonardo tới thành Rome mang theo bức họa chưa hoàn thành, người bảo trợ mới Giuliano có lẽ đã nhận ra vẻ đẹp tiềm ẩn của nó và đã hối thúc Leonardo hoàn thành tác phẩm. Những giải thích này không nhất thiết phủ nhận dữ kiện rằng Francesco del Giocondo đã đặt hàng Leonardo vẽ bức tranh. Thay vào đó chúng còn có thể là những dữ kiện bổ sung, có lẽ là thêm vào một lý do giải thích tại sao Leonardo chấp nhận thực hiện nhiệm vụ, hay thậm chí còn giúp giải thích tại sao ông không bao giờ thực sự giao bức tranh cho Francesco.[5]

[5] Nicholl, 366; Kemp and Pallanti, Mona Lisa, 110; Kemp Marvellous, 261.

Một vết gợn khác trong câu chuyện về nguồn gốc của tác phẩm là cái tên Mona Lisa, đây là lối viết tắt của “**Madonna Lisa**” nghĩa là Quý bà Lisa, được biết đến khá rộng rãi dựa trên tiểu sử do Vasari viết và nó không phải là cái tên duy nhất của bức tranh. Nó còn được gọi là **La Gioconda** (trong tiếng Pháp là La Joconde). Đó là cái tên mà người ta dùng để yết thị bức tranh, hoặc một bản sao của nó khi tài sản của Salai được thanh lý vào năm 1525,[6] chi tiết dường như củng cố thêm giả thuyết rằng Mona Lisa và La Gioconda chỉ là một. Phần tên họ có thể là một cách chơi chữ, cũng là một khả năng rất dễ xảy ra với một người như Leonardo; nó có nghĩa là “jocund” hay “jocular” (nghĩa là vui vẻ). Nhưng một số người lại cho rằng có thể có hai bức tranh khác nhau, dựa trên thực tế là Lomazzo, trong tác phẩm của mình vào những năm 1580, đã đề cập đến “bức chân dung của La Gioconda và Mona Lisa,” như thể chúng là hai tác phẩm khác nhau. Rất nhiều nhà lý luận đã nỗ lực xác định ai là người phụ nữ vui vẻ ấy nếu như không phải là Mona Lisa. Tuy nhiên, nhiều khả năng là cả Lomazzo cũng đã nhầm lẫn hoặc một bản sao tác phẩm của ông trước đây đã thay thế liên từ “hoặc” bằng liên từ “và” trong câu văn của ông.[7]

[6] Shell và Sironi, “Salai and Leonardo’s Legacy,” 95.

[7] Kemp và Pallanti, Mona Lisa, 118.

Một bằng chứng được phát hiện vào năm 2005 mà tôi đã nhắc đến trong phần trước của cuốn sách về bức Thánh Anne đã kết thúc mọi bí ẩn và hiểu lầm. Đó là ghi chú nguệch ngoạc mà năm 1503 Agostino Vespucci đã để lại bên lề một cuốn sách của Cicero, có đề cập tới “cái đầu của Lisa del Giocondo” với nghĩa nó là một trong những bức tranh Leonardo đang thực hiện vào thời điểm đó.[8] Đôi khi, ngay cả với Leonardo, thứ gì đó có vẻ bí ẩn thực ra lại không phải vậy. Thay vào đó ta chỉ cần một giải thích trực tiếp là đủ. Tôi tự tin rằng điều đó đúng trong trường hợp này. Mona Lisa chính là Mona Lisa. Và đó là **Lisa del Giocondo**.

[8] Jill Burke, “Agostino Vespucci’s Marginal Note about Leonardo da Vinci in Heidelberg,” Leonardo da Vinci Society Newsletter 30 (May 2008), 3; Martin Kemp, Christ to Coke (Oxford, 2011), 146.

Có nghĩa là, bức họa đã trở thành thứ gì đó vượt lên trên bức chân dung cô vợ mới cưới của một nhà buôn lụa và chắc chắn không chỉ là một sản phẩm làm theo đơn đặt hàng. Sau một vài năm và có thể là ngay từ ban đầu,

Leonardo đã vẽ nó trong vị thế là một tác phẩm hoàn toàn cho riêng ông và cho hậu thế chứ không phải cho một mình Francesco del Giocondo.[9]

[9] Một tranh luận rằng bức chân dung ngay từ đầu đã là một công trình do Leonardo khởi xướng, chứ không phải Francesco del Giocondo và phục trang và cách chải chuốt giản dị của Lisa khiến khó có khả năng nó là một bức chân dung đặt hàng, xem Joanna Woods-Marsden, "Leonardo da Vinci's Mona Lisa: A Portrait without a Commissioner?," trong Moffatt và Taglialagamba, 169.

Ông không bao giờ giao bức vẽ và từ những lưu trữ về tài khoản của ông thì ông cũng không bao giờ thu bất cứ khoản tiền nào liên quan tới nó. Thay vào đó, ông đã giữ nó bên cạnh khi ở Florence, Milan, Rome, và cả ở nước Pháp cho đến khi ông trút hơi thở cuối cùng, mười sáu năm sau khi đặt bút vẽ nó. Suốt quãng thời gian đó, ông đã thêm vào lớp lớp những đường nét tinh tế trong khi hoàn thiện, sửa sang và gửi vào nó những chiều sâu tri thức mới về con người và tự nhiên. Một vài hiểu biết, đánh giá và cảm hứng mới đã thôi thúc ông và cây cọ vẽ lại chuyển động nuột nà trên tấm ván gỗ bạch dương. Giống như Leonardo ngày càng trở nên sâu sắc hơn trên mỗi bước của hành trình cuộc sống, Mona Lisa cũng vậy.

BỨC HỌA

Vẻ đẹp bí ẩn của Mona Lisa bắt đầu ngay từ tấm vóc gỗ mà Leonardo chuẩn bị để vẽ nàng. Trên một tấm ván mỏng cắt ra từ tâm của thân cây gỗ bạch dương, lớn hơn so với kích thước một bức chân dung gia đình thông thường, ông sơn một lớp lót dày bằng bột chì trắng thay vì hỗn hợp thạch cao, bột phấn và chất màu trắng thông dụng. Ông biết rằng một lớp sơn lót như thế sẽ phản chiếu ánh sáng tốt hơn qua nhiều lớp sơn phủ trong mờ và vì thế làm tăng thêm ấn tượng về chiều sâu, độ sáng và hình khối.[10]

[10] Laurence de Viguerie, Philippe Walter, và những người khác, "Revealing the Sfumato Technique of Leonardo da Vinci by X-Ray Fluorescence Spectroscopy," Angewandte Chemie 49.35 (16 tháng Tám, 2010), 6125; Sandra Sustic, "Paint Handling in Leonardo's Mona Lisa" CeROArt, January 13, 2014; Philip Ball, "Behind the Mona Lisa's smile," Nature, August 5, 2010; Haies, Mona Lisa: A Life Discovered, 158; Alasdair Palmer, "How Leonardo Did It," Spectator, 16 tháng Chín, 2006, mô tả tác phẩm của Jacques Franck, một nghệ sĩ và nhà lịch sử nghệ thuật người Pháp, nghiên cứu cách sao chép lại kỹ thuật của Leonardo.

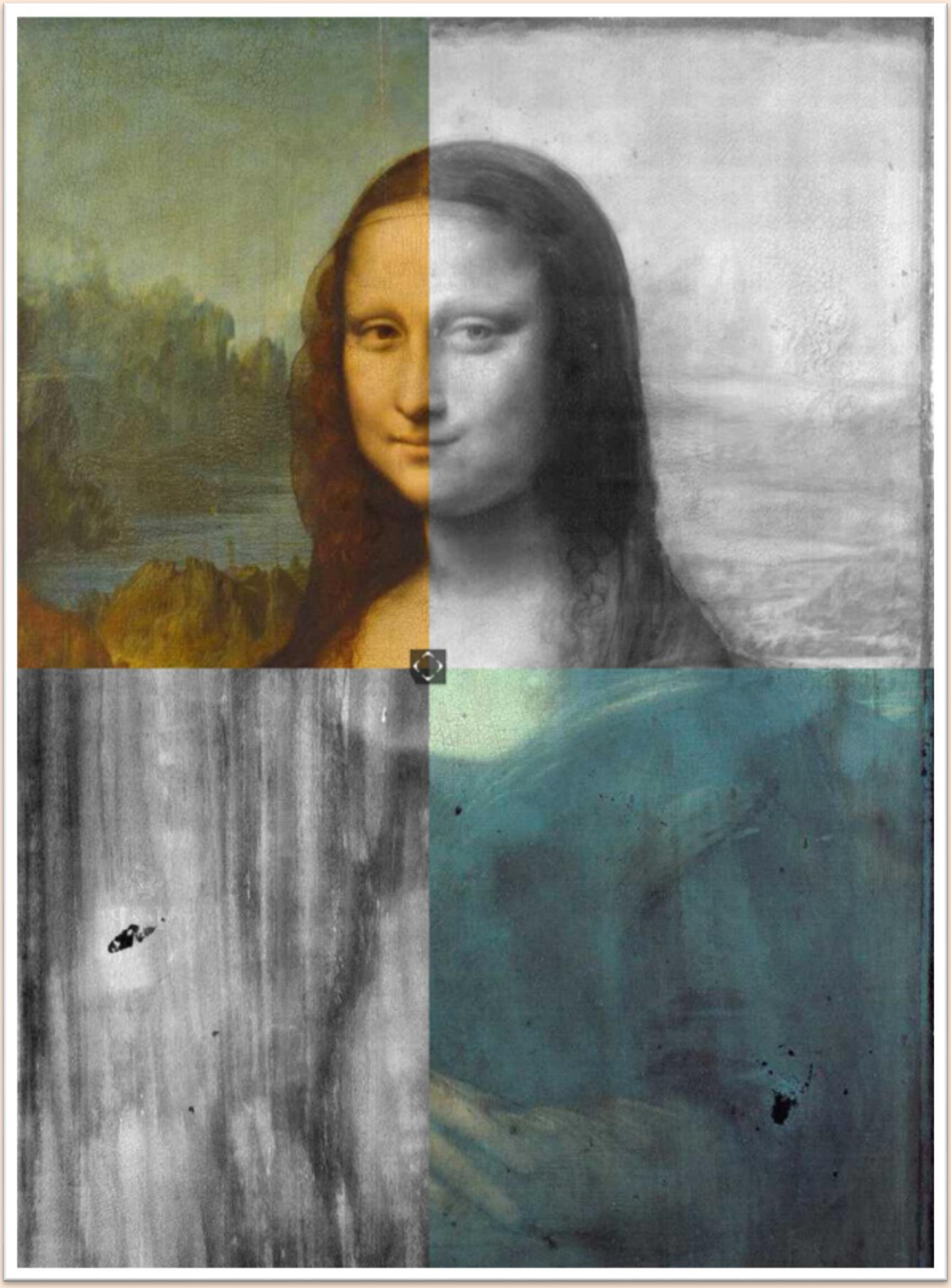
Nhờ đó ánh sáng xuyên qua được toàn bộ các lớp sơn, một phần tới tận lớp lót màu trắng bên dưới và phản chiếu ngược trở lại. Con mắt của người xem sẽ nhận thấy tác động qua lại giữa ánh sáng phản chiếu từ những khối màu trên bề mặt và ánh sáng hắt ra từ chiều sâu bên trong bức tranh.

Hiệu ứng ánh sáng này tạo ra vẻ tinh tế sống động và khó nắm bắt của nhân vật. Đường nét của hai má và nụ cười được tạo ra từ những chuyển dịch tông màu mềm mại dường như được giấu đi dưới các lớp phủ bề mặt, và chúng thay đổi cùng với sự thay đổi ánh sáng trong phòng và góc nhìn của người xem. Bức họa nhờ đó như được thổi hồn.

Giống như các họa sĩ Hà Lan thế kỷ XV mà tiêu biểu nhất là Jan van Eyck, Leonardo đã sử dụng các lớp phủ bề mặt gồm có một lượng nhỏ chất màu trộn với dầu. Để tạo bóng trên gương mặt của Lisa, ông đã khởi xướng kỹ thuật sử dụng hỗn hợp sắt và mangan để tạo ra một chất màu vừa có sắc nâu cháy đậm vừa hút dầu rất tốt. Bằng những nét bút công phu tới mức không thể nào nhận ra qua thời gian, ông đã phủ lên bức tranh tới ba mươi lớp màu nâu như thế. Theo một nghiên cứu sử dụng quang phổ tia X huỳnh quang được công bố vào năm 2010, "độ dày của lớp phủ màu nâu lên phần dưới má của Mona Lisa tăng dần đều từ chỉ khoảng hai tới năm micrômét đến khoảng ba mươi micrômét ở phần bóng đậm nhất." Phân tích đó cũng chỉ ra các nét bút được chủ định quét không đều đặn nhằm làm cho những thớ thịt trông sống động như thật.[11]

[11] Elisabeth Martin, "The Painter's Palette," trong The Mona Lisa: Inside the Painting, Jean-Pierre Mohen v (Abrams, 2006), 62. Cuốn này có hai mươi lăm bài luận, trong đó có các bức ảnh độ phân giải cao, thể hiện chi tiết các phát hiện từ kỹ thuật hình ảnh đa phổ.

Leonardo vẽ Lisa đang ngồi trên một ban công, phần chân cột khó mà nhìn thấy rõ ở hai mép ngoài bức tranh, hai tay nàng khoanh lại phía trước, tựa lên thành ghế. Cơ thể nàng và đặc biệt là hai bàn tay dường như ở vị trí gần với người xem một cách bất thường, trong khi quang cảnh đồi núi ghập ghềnh phía sau thì lại xa xôi đến mơ hồ. Một phân tích hình vẽ phác thảo phía dưới bức tranh cho thấy đầu tiên ông vẽ tay trái của nàng nắm lấy thành ghế như thể nàng sắp sửa đứng lên, nhưng sau đó lại đổi ý. Tuy nhiên, nàng vẫn có vẻ như đang chuyển động. Chúng ta như nắm bắt được khoảnh khắc nàng đang quay người lại, như thể ta vừa thu hút sự chú ý của nàng khi bước tới ban công. Thân người trên của nàng hơi nghiêng đi khi nàng quay đầu nhìn thẳng và cười với chúng ta.



Mona Lisa chụp ở độ phân giải cao bằng tia X quang và tia hồng ngoại

Trong suốt sự nghiệp của mình, Leonardo luôn chìm đắm vào các nghiên cứu về ánh sáng, bóng và các hiệu ứng thị giác. Trong một đoạn ghi chép trong sổ tay, ông đã ghi lại một phân tích rất gần với cách ông để ánh sáng chiếu lên gương mặt của Lisa: "Khi muốn vẽ một bức chân dung, hãy vẽ nó vào những ngày u ám, hay khi trời chiều đã xế bóng. Mỗi khi chiều tà, hãy để ý gương mặt những người đàn ông đàn bà trên đường phố và khi tiết trời u ám, bạn sẽ bắt được nét mềm mại và thanh tao trên những gương mặt ấy."[12]

[12] Codex Ash., 1:15a; Notebooks/J. P. Richter, 520.

Trong bức Mona Lisa, ông để ánh sáng tỏa ra từ phía trên và hơi lệch một chút về bên trái của gương mặt. Để làm được thế, ông đã phải viện đến kỹ thuật di tay một chút nhưng ông đã quá khéo léo đến mức phải nghiên cứu rất kỹ chúng ta mới phát hiện ra. Nếu xét hàng cột và ban công bị che khuất nơi nàng đang đứng thì ánh sáng đáng ra phải chiếu vào từ khung cảnh phía sau. Nhưng nó lại chiếu vào nàng từ đằng trước. Chúng ta có thể cho rằng ban công nơi nàng ngồi đang để mở một bên cánh, nhưng ngay cả vậy cũng không đủ để lý giải toàn bộ hiệu ứng của ánh sáng. Đó là sự sắp xếp có chủ ý của Leonardo, giúp ông sử dụng hết sự điêu luyện của kỹ thuật tạo bóng nhằm có được những đường nét và mô hình như ông cần. Hiểu biết của ông về thị giác con người và sự phản chiếu ánh sáng trên các bề mặt cong thật xuất sắc và thuyết phục, tới nỗi ta khó mà nhận ra mẹo nhỏ về nguồn sáng ông đã dùng với Mona Lisa.[13]

[13] Z. Zaremba Filipczak, "New Light on Mona Lisa: Leonardo's Optical Knowledge and His Choice of Lighting," Art Bulletin 59.4 (December 1977), 518; Zöllner, 1:160; Klein, Leonardo's Legacy, 32.

Còn một điểm nhỏ khác thường nữa về ánh sáng chiếu trên gương mặt của nàng Lisa. Trong các ghi chép về thị giác con người, Leonardo có nghiên cứu về thời gian cần thiết để con ngươi của mắt bé lại khi tiếp xúc với ánh sáng có cường độ mạnh hơn. Trong bức Chân dung người nhạc sĩ, hai con mắt của nhân vật mở không đều khiến bức tranh trở nên sống động và cũng phù hợp với việc Leonardo sử dụng ánh sáng mạnh trong bức vẽ. Nhưng với Mona Lisa, con ngươi mắt phải của nàng lại hơi lớn hơn một chút. Con mắt đó là phần tiếp xúc trực tiếp hơn với nguồn sáng xuất phát từ bên phải (cả từ trước khi nàng quay người lại), cho nên đáng ra con ngươi của nó phải nhỏ hơn mới phải. Liệu đây có phải một sai sót, tương

tự như quả cầu pha lê không khúc xạ ánh sáng trong bức Đấng Cứu thế. Hay đây lại là một chiêu thông minh khác của Leonardo? Liệu ông đã quan sát tinh tường tới mức nhận ra hiện tượng đồng tử không đều chỉ xảy ra ở 20% cá thể người? Hay liệu ông có biết rằng sự vui sướng cũng khiến mắt mở rộng và muốn chỉ ra Lisa vui mừng khi gặp chúng ta bằng cách vẽ một bên mắt nàng mở to ra nhanh hơn mắt bên kia?

Một lần nữa, có thể đây cũng chỉ là nỗi ám ảnh của chúng ta về những quan sát nhỏ nhặt mà có khi chẳng có gì liên quan. Hãy gọi đó là Hiệu ứng Leonardo. Kỹ thuật quan sát của ông quá chính xác, tới mức ngay cả một sự bất thường mơ hồ nhất trong tranh của ông, như là hai con ngươi giãn nở không đều, cũng khiến hậu thế phải vắt óc nghĩ ngợi, có lẽ là quá nhiều, xem ông có thể đã nhìn thấy hay nghĩ tới điều gì. Nếu vậy thì quả là một điều tốt đẹp. Khi ở quanh ông, khán giả luôn bị thôi thúc phải quan sát những chi tiết nhỏ nhất của tự nhiên, như nguyên nhân của một con ngươi mở rộng, hay đúng hơn là lấy lại sự tò mò bản năng để luôn đặt câu hỏi về chúng. Được truyền cảm hứng bởi khát khao của cố nhân muốn nắm bắt được mọi chi tiết, chúng ta cũng cố gắng làm cho được điều đó.

Một câu đố hóc búa khác là đôi lông mày của Lisa, hay chính xác hơn, nàng không có lông mày. Trong mô tả hơi thái quá của mình, Vasari đã không tiếc lời ngợi khen: “Đôi lông mày không thể tự nhiên hơn khi mọc dày ở một chỗ và thưa hơn ở những chỗ khác, uốn cong theo từng lỗ chân lông trên bề mặt da, tạo cảm giác sống động về những sợi lông mọc lên từ da thịt.” Đây dường như là một ví dụ khác về ngòi bút dạt dào cảm xúc của Vasari cùng sự kết hợp tuyệt vời giữa nghệ thuật, óc quan sát và hiểu biết giải phẫu học của Leonardo – cho đến khi chúng ta để ý rằng Mona Lisa không có lông mày. Trên thực tế, một bản mô tả về bức tranh vào năm 1625 đã ghi lại rằng “người phụ nữ này, dù xinh đẹp nhưng lại hầu như không có lông mày.” Dữ liệu này đã củng cố một vài giả thuyết không mấy mạnh mẽ rằng bức họa hiện đang treo ở Bảo tàng Louvre là một tác phẩm khác với bức tranh Vasari đã nhìn thấy.



Bức chân dung ẩn bên trong của nàng Mona Lisa
theo chuyên gia mỹ thuật người Pháp Pascal Cotte

Một cách giải thích hợp lý là Vasari, người chưa từng nhìn thấy bức tranh, đã tự tô điểm cho tác phẩm của mình, như ông vẫn có thói quen làm vậy. Nhưng mô tả của ông lại quá chính xác tới độ dường như không thể là hư cấu. Một giải thích hợp lý hơn là có hai mảng hình chữ nhật mờ nhạt nơi đáng lẽ là vị trí của đôi lông mày, cũng là dấu vết cho thấy chúng từng được vẽ như Vasari mô tả, tỉ mẩn từng sợi một nhưng vì phải tiêu tốn quá nhiều thời gian cho việc này nên Leonardo đã vẽ lên trên một lớp dầu đã hoàn toàn khô cứng. Cũng có nghĩa là trong lần đầu tiên được cọ rửa, chúng có thể đã bị trôi đi. Giải thích này được hỗ trợ bởi một loạt bản scan có độ phân giải cao được thực hiện vào năm 2007 bởi chuyên gia mỹ thuật người Pháp Pascal Cotte. Sử dụng các lớp lọc ánh sáng, ông đã tìm ra

những dấu vết nhỏ của đôi lông mày từng được Leonardo vẽ lúc ban đầu.[14]

[14] Hầu hết các bức vẽ hiện nằm ở Windsor, được đề ngày tháng chính thức là 1517-1518, trong thời kỳ ông ở Pháp. Thời gian ra đời này được công nhận trong cuộc triển lãm ở Milan năm 2015. Những người khác, trong đó có Carmen Bambach (trong cuốn Bậc thầy vẽ phác họa), đề xuất một thời điểm sớm hơn vào năm 1515-1517. Dù bắt đầu vào thời gian nào, Leonardo cũng giữ chúng ở bên khi ông qua đời tại Pháp năm 1519 và chúng cũng trở thành một phần tài sản để lại cho Francesco Melzi.

Mặc dù Lisa ăn vận khá giản dị, không mang những món đồ trang sức hay trang phục lộng lẫy như người thuộc địa vị quý tộc cao sang, bộ váy áo của nàng đã được Leonardo vẽ bằng sự công phu và tri thức khoa học sắc sảo khiến ta phải kinh ngạc. Kể từ khi còn là chú thợ học việc ngồi nghiên cứu kỹ thuật vẽ xếp nếp tại xưởng của Verrocchio, Leonardo đã quan sát rất kỹ lưỡng các nếp gấp và độ chảy của vải. Chiếc váy của Lisa nhẹ nhàng gợn sóng, bắt lấy ánh sáng nơi những nếp gấp và sóng vải chạy dọc. Đáng chú ý nhất là hai ống tay màu vàng mù tạt lai đồng đỏ, lượn sóng và lấp lánh sáng với một vẻ bóng mượt lụa là có lẽ sẽ khiến Verrocchio sững sờ kinh ngạc nếu có dịp chiêm ngưỡng.

Bởi Leonardo đang vẽ một bức chân dung cho một thương gia buôn lụa danh tiếng, ít nhất là về mặt lý thuyết, nên sẽ chẳng có gì ngạc nhiên khi ông thêm vào những chi tiết hấp dẫn trên những lớp váy áo của Lisa. Để thấy rõ những xử lý tinh tế của Leonardo, hãy nhìn vào một ảnh chụp phóng to có độ phân giải cao của bức tranh mà bạn có thể tìm thấy rất nhiều trong sách vở hay trên mạng Internet,[15] sau đó nghiên cứu kỹ đường viền trên cổ áo của nàng. Nó bắt đầu với hai đường trang trí kết hình xoắn ốc, mẫu hình trong tự nhiên mà Leonardo yêu thích nhất, ở giữa là các vòng tròn vàng đan cài vào nhau, bắt sáng như thể một bản khắc nổi ba chiều. Hàng tiếp theo là chuỗi nút thắt giống như mẫu hình mà Leonardo vẫn thích vẽ trong sổ tay. Chúng tạo thành các hình chữ thập cách đều nhau qua hai vòng dây hình lục giác. Nhưng có một chỗ, ở giữa đường viền cổ áo, mẫu hình hoa văn này hơi bị phá vỡ và dường như có tới ba vòng dây hình lục giác xếp liền nhau. Chỉ khi quan sát rất kỹ các hình ảnh có độ phân giải cao và các hình chụp bằng tia hồng ngoại, chúng ta mới phát hiện ra Leonardo đã không hề nhầm lẫn; ngược lại, ông đã khéo léo vẽ một nếp gấp ở phần ngực áo ngay phía dưới đường xẻ ngực. Các hình ảnh chụp bằng tia hồng ngoại cho thấy một điều cũng đáng kinh ngạc không kém,

nhưng một lần nữa, bởi vì đây là Leonardo, nên ta sẽ chẳng lấy gì làm ngạc nhiên: ông đã vẽ các mẫu hình thêu trên ngực áo ở cả những chỗ mà sau đó, ông sẽ phủ ra bên ngoài một lớp vải khác, để chúng ta có thể mơ hồ cảm nhận được sự có mặt của nó dù không thể nhìn thấy được.[16]

[15] Những cuốn sách hay gồm The Mona Lisa, Mohen và những người khác; Cotte, Lumiere on the Mona Lisa; Zöllner. Các phiên bản trực tuyến tốt nhất là từ công ty nghiên cứu tại Paris C2RMF, có trên trang web, http://en.c2rmf.fr/, và cũng có trên Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_ natural_color.jpg..

[16] Bruno Mottin, "Reading the Image," trong The Mona Lisa, Mohen và những người khác, 68.

Phủ lên mái đầu của Lisa là một tấm mạng mỏng, một dấu hiệu của đức hạnh (không phải đang để tang), trong suốt đến nỗi gần như không thể nhận ra nếu không có đường kẻ mà nó tạo thành ở ngang trán nàng. Hãy nhìn kỹ cách nó nhẹ nhàng trùm lên tóc nàng ở chỗ gần tai phải; nó là bằng chứng cho thấy Leonardo đã tỉ mỉ tới mức vẽ hậu cảnh trước rồi sau đó mới dùng những lớp sơn láng gần như trong suốt để vẽ tấm mạng phủ qua nó. Tương tự như vậy, hãy nhìn những sợi tóc lộ ra dưới tấm mạng ở góc trán bên phải. Mặc dù tấm mạng gần như trong suốt, phần tóc bên dưới vẫn được vẽ hơi mỏng hơn và sáng hơn so với phần tóc chảy xuống dưới và trùm lên tai phải của nàng. Khi phần tóc không được che mạng đổ xuống ngực nàng ở cả hai bên, Leonardo lại say sưa sáng tạo những đường nét cuộn xoắn mà ông vẫn hằng say mê.

Lột tả những tấm mạng phủ trong suốt đã trở nên khá quen thuộc với Leonardo. Ông vô cùng nhạy cảm với tính chất khó nắm bắt của hiện thực và không chắc chắn của ý niệm. Hiểu rằng ánh sáng sẽ chiếu vào nhiều điểm khác nhau trên võng mạc, ông khẳng định, con người nhìn nhận thực tế như nhìn vào những đồ vật không có đường nét sắc cạnh; thay vào đó, chúng ta nhìn mọi thứ với những viền cạnh mềm mượt và mờ ảo giống như kỹ thuật phủ mờ sfumato. Điều này không chỉ được áp dụng với quang cảnh mờ ảo trải ra vô tận ở hậu cảnh bức tranh, nó còn có thể được áp dụng ngay cả trên đường viền của các ngón tay Lisa, trông chúng như thể ở gần tới nỗi ta có thể chạm được vào. Leonardo biết rằng, chúng ta nhìn mọi thứ qua một tấm mạng.

Quang cảnh ở phía sau Lisa lại một lần nữa đánh lừa mắt người xem. Chúng ta nhìn nó từ trên cao, giống như một phối cảnh chim bay. Các thành địa chất cùng những dãy núi mờ sương là sự hòa trộn giữa khoa học

và huyễn tưởng, giống như những gì ta vẫn thường bắt gặp trong tranh của Leonardo. Những mép đá lởm chởm cằn cỗi gợi lên không khí của thời tiền sử nhưng nó lại kết nối với hiện tại bằng một chiếc cầu vòm mờ ảo bắc qua sông ngay phía trên vai trái của Lisa (có thể là cây cầu Ponte Buriano có từ thế kỷ XIII bắc qua sông Arno gần Arezzo).[17]

[17] Carlo Starnazzi, Leonardo Cartografo (Istituto geografico militare, 2003), 76.

Đường chân trời ở bên phải dường như cao hơn và xa hơn bên trái, sự đứt đoạn khiến cho bức tranh trở nên sống động hơn. Mặt đất dường như hơi xoay nghiêng giống như thân người của Lisa, đầu nàng dường như hơi ngẩng lên khi ta chuyển sự tập trung từ đường chân trời bên trái sang đường chân trời bên phải.

Dòng chảy nối quang cảnh thiên nhiên với hình ảnh của Lisa là trình bày chân thực nhất cảm nhận của Leonardo về sự tương đồng giữa cái vĩ mô của vũ trụ và cái vi mô của cơ thể con người. Quang cảnh thiên nhiên thể hiện cơ thể sống động, đang phập phồng hít thở của Trái Đất: các mạch máu là những dòng sông, các bó gân là những con đường và hệ xương là những dãy núi đá. Không chỉ là hậu cảnh của Lisa, Trái Đất đang tuôn chảy vào trong và trở thành một phần trong nàng.

Hãy dõi mắt theo dòng sông uốn khúc ở bên phải khi nó chảy qua dưới chân cầu; dường như nó đang chảy trôi vào tấm khăn lụa vắt qua vai trái của nàng. Những nếp gấp trên chiếc khăn tuôn chảy xuống đến khi chạm vào ngực nàng, nơi chúng bắt đầu cuộn xoắn lại hệt như các hình vẽ dòng nước chảy của Leonardo, ở bên trái bức tranh, con đường trải dài quanh co như thể nối tới tận trái tim nàng. Phần váy áo ngay dưới đường viền cổ gợn sóng và đổ xuống thân hình nàng giống như một thác nước. Hậu cảnh và các lớp gấm vóc trên cơ thể nàng có cùng những đường vân nổi bật như nhau, càng khiến cho sự tương đồng lớn dần, trở thành một thể hợp nhất. Đây chính là cốt lõi trong triết lý của Leonardo: sự lặp lại và kết nối giữa các mẫu hình trong tự nhiên, từ vũ trụ tới con người.

Hơn thế nữa, bức họa đã lột tả quá trình hợp nhất này không chỉ qua không gian mà còn cả thời gian. Quang cảnh thiên nhiên thể hiện sự hình thành, chia tách và tái tạo của mặt đất cùng những hoa trái của nó qua những dòng chảy, từ những dãy núi và thung lũng xa xôi của thời tiền sử, tới cây

cầu hay những con đường của thời đại loài người, đến mạch máu đang rần rật nơi cổ họng cùng những dòng chảy bên trong một người mẹ Florence trẻ. Và nhờ đó, nàng đã trở thành một biểu tượng vĩnh hằng. Như Walter Pater từng từng thốt lên giữa những lời ca ngợi bức Mona Lisa vào năm 1893, "[Sự hiện diện của] nàng là hội tụ của mọi giới hạn của thế giới... một sự sống vĩnh hằng, thu vào mình cả mười ngàn trải nghiệm."[18]

[18] Walter Pater, The Renaissance (University of California, 1980; xuất bản lần đầu 1893), 79.

ĐÔI MẮT VÀ NỤ CƯỜI

Có rất nhiều bức chân dung, gồm cả bức Người đẹp đội ferronnière trước đây của Leonardo, mà đôi mắt của nhân vật dường như chuyển động khi người xem di chuyển. Ngay cả với một bức tranh chép chất lượng tốt của tác phẩm đó hay của chính Mona Lisa, ta cũng vẫn có được hiệu ứng này. Hãy đứng ở ngay phía trước, nhân vật trong tranh sẽ nhìn thẳng vào bạn; giờ hãy di chuyển từ bên nọ sang bên kia, ánh nhìn ấy dường như vẫn hướng về phía bạn. Mặc dù Leonardo không phải người đầu tiên tạo được cảm giác đôi mắt của nhân vật dường như đang dõi theo người xem, hiệu ứng này đã gắn liền với ông tới nỗi đôi khi nó còn được gọi là "hiệu ứng Mona Lisa."

Rất nhiều chuyên gia từng nghiên cứu Mona Lisa để giải thích hiện tượng khoa học đã dẫn tới hiệu ứng này. Một trong số các hiện tượng đó là, trong thế giới thực với không gian ba chiều, bóng và ánh sáng trên gương mặt thay đổi khi điểm nhìn của chúng ta thay đổi nhưng với một bức chân dung trên mặt phẳng hai chiều thì không phải như vậy. Kết quả là chúng ta luôn thu vào tâm trí hình ảnh đôi mắt nhìn thẳng ra ngoài như thể nó đang nhìn về phía chúng ta, ngay cả khi ta không đứng đối diện với bức tranh. Kỹ thuật sử dụng bóng và ánh sáng điêu luyện đã giúp Leonardo làm cho hiện tượng này nổi bật hơn trong bức Mona Lisa.[19]

[19] Takao Sato và Kenchi Hosokawa, "Mona Lisa Effect of Eyes and Face," i-Perception 3-9 (October 2012), 707; Sheena Rogers, Melanie Lunsford, và những người khác, "The Mona Lisa Effect: Perception of Gaze Direction in Real and Pictured Faces," trong Studies in Perception and Action VII, Sheena Rogers và Judith Effken biên tập (Lawrence Erlbaum, 2003), 19; Evgenia Boyarskaya, Alexandra Sebastian và những người khác, "The Mona Lisa Effect: Neural Correlates of Centered and Off-centered Gaze," Human Brain Mapping 36.2 (tháng Hai 2015), 415.

Và cuối cùng là yếu tố bí ẩn và lôi cuốn nhất về Mona Lisa: **nụ cười của nàng**. Vasari viết, “Trong tác phẩm này của Leonardo, có một nụ cười quá hấp dẫn như thể của thánh thần chứ không phải của con người.” Thậm chí ông còn kể câu chuyện về cách Leonardo giữ cho nàng Lisa thật mỉm cười trong suốt quá trình làm mẫu cho ông: “Trong khi vẽ chân dung nàng, ông thuê người diễn kịch và ca hát cho nàng nghe, những anh hề để mua vui cho nàng, xua tan đi nỗi sầu muộn mà hết họa sĩ này đến họa sĩ khác đã nối tiếp nhau đưa vào tranh chân dung của họ.”

Nụ cười của Lisa bí ẩn lạ lùng. Ngắm nhìn hồi lâu ta sẽ thấy nó lóe lên. Nàng đang nghĩ gì vậy? Di chuyển mắt ta một chút, nụ cười nàng dường như biến đổi. Bí ẩn lại càng nhân lên. Khi ta quay đi, nụ cười ấy in vào tâm trí, như nó đã in vào tâm trí của cả loài người. Chưa bao giờ trong một tác phẩm hội họa mà chuyển động và cảm xúc, hai nền móng của nghệ thuật Leonardo, lại hòa quyện vào nhau khăng khít đến vậy.

Trong khoảng thời gian Leonardo đang hoàn thiện nụ cười của Lisa, ông cũng trải qua nhiều đêm dài trong nhà xác sâu hun hút bên dưới Bệnh viện Santa Maria Nuova, tách bỏ phần da thịt của các tử thi để tìm hiểu về các cơ và dây thần kinh ẩn phía dưới. Ông trở nên đặc biệt thích thú trước câu hỏi nụ cười bắt đầu hình thành như thế nào và tự mình phân tích mọi chuyển động có thể của tất cả các bộ phận trên gương mặt nhằm xác định gốc của từng dây thần kinh kiểm soát các cơ mặt. Đánh dấu những dây thần kinh nào xuất phát từ não bộ và dây thần kinh nào xuất phát từ tủy sống có thể là điều không cần thiết để vẽ một nụ cười nhưng Leonardo vẫn cần phải biết.

Nụ cười của Mona Lisa rất đáng để chúng ta một lần nữa chiêm ngưỡng trang sổ tay với những hình vẽ giải phẫu ấn tượng ra đời khoảng năm 1508 của ông, đã được nói tới ở Chương 27, thể hiện một đôi môi trong hình thái mở miệng và sau đó là mím lại. Ông phát hiện ra cơ làm mím môi cũng là cơ tạo hình môi dưới. Hãy chụm môi dưới của bạn lại để tự kiểm nghiệm điều này; bạn có thể chụm môi dưới khi có hoặc không có sự tham gia của môi trên, nhưng không thể chụm một mình môi trên lại được. Đó là một phát hiện nhỏ nhưng với một nhà giải phẫu kiêm họa sĩ, đặc biệt lại là người đang vẽ Mona Lisa thì đó là điều rất đáng chú ý. Các chuyển động khác của môi liên quan tới nhiều cơ khác nhau, trong đó có “một số cơ đưa môi

di chuyển tới một điểm, số khác kéo dãn chúng, số khác nữa lại khiến chúng gập vào trong, làm phẳng, trề ra ngoài rồi lại đưa chúng về vị trí ban đầu." Sau đó, ông vẽ hình giải phẫu một đôi môi đã lột bỏ lớp da.[20] Phía trên cùng trang giấy là một thứ khá thú vị: một hình vẽ đơn giản hơn của một nụ cười mỉm, phác nhẹ bằng phấn màu đen. Mặc dù những đường nét tinh tế ở khóe miệng đang mơ hồ trễ xuống, ấn tượng tạo ra lại là một đôi môi đang mỉm cười, ở đây, đâu đó giữa các hình vẽ giải phẫu, chúng ta đã phát hiện ra quá trình người nghệ sĩ tạc nên nụ cười của nàng Lisa.

[20] Windsor, RCIN 919055v.

Còn một khía cạnh khoa học khác liên quan tới nụ cười này. Từ các nghiên cứu quang học, Leonardo nhận ra rằng, các tia sáng không chiếu vào một điểm duy nhất mà vào toàn bộ bề mặt võng mạc. Khu vực trung tâm võng mạc, được gọi là hố thị giác, là nơi tốt nhất để nhìn màu sắc và các chi tiết nhỏ; khu vực xung quanh hố thị giác thu nhận tốt nhất các mảng tối và bóng màu đen và trắng. Khi ta nhìn thẳng vào một vật thể, dường như nó sắc cạnh hơn. Còn khi ta nhìn từ các vùng ngoại biên của mắt, liếc nhìn vật thể từ góc mắt, nó sẽ nhòa đi đôi chút như thể đã lùi ra xa.

Với hiểu biết này, Leonardo đã sáng tạo nên một nụ cười không thể nắm bắt, một nụ cười mà ta càng chủ tâm ngắm nhìn lại càng nhạt nhòa hư ảo. Những đường nét tinh tế ở khóe miệng của Lisa thể hiện một chút trễ nải, giống như cái miệng bồng bềnh trôi giữa các hình vẽ giải phẫu của Leonardo trước đây. Nếu bạn nhìn thẳng vào môi nàng, võng mạc của bạn sẽ nắm bắt những chi tiết và đường nét nhỏ này, khiến nàng dường như đang không mỉm cười. Nhưng nếu lướt nhẹ ánh nhìn của bạn khỏi miệng nàng, hướng nó vào mắt hay má hay một phần nào khác trên bức tranh, bạn sẽ chỉ nhìn thấy môi nàng từ vùng ngoại biên của võng mạc. Nó sẽ mờ nhòa đi một chút. Những đường nét nhỏ ở khóe môi chỉ còn phảng phất nhưng những mảng bóng thì vẫn còn đó. Những mảng bóng này và những đường nét mềm mại đã được phủ mờ ở viền môi, khiến chúng dường như đang kéo lên thành một nụ cười tinh tế. Kết quả là một nụ cười càng tỏa sáng khi bạn càng lơ đãng kiếm tìm.

Các nhà khoa học gần đây đã tìm ra một phương pháp kỹ thuật để mô tả toàn bộ những điều này. "Một nụ cười sẽ hiện rõ hơn trên những hình ảnh có độ phân giải thấp hơn [mờ hơn] so với trên những hình ảnh có độ phân

giải cao," nhà khoa học thần kinh thuộc trường Y khoa Havard, Margaret Livingstone, giải thích. "Bởi vậy, nếu bạn nhìn bức tranh nhưng để ánh mắt mình dồn vào hậu cảnh hay là vào bàn tay của Lisa, hình ảnh đôi môi mà bạn thu vào trong mắt sẽ có độ phân giải thấp, cho nên dường như nó tươi vui hơn là khi bạn nhìn thẳng vào miệng nàng." Một nghiên cứu tại Đại học Sheffield Hallam còn chỉ ra rằng, Leonardo đã sử dụng kỹ thuật này không chỉ với bức Người đẹp đội ferronnière mà còn cả trên bức vẽ mới được phát hiện gần đây, Nàng công chúa xinh đẹp.[21]

[21] Margaret Livingstone, "Is It Warm? Is It Real? Or Just Low Spatial Frequency?," Science290.5495 (17 tháng Mười một, 2000), 1299; Alessandro Soranzo và Michelle Newberry, "The Uncatchable Smile in Leonardo da Vinci's La Bella Principessa Portrait," Vision Research, 4 tháng Sáu, 2015, 78; Isabel Bohrn, Claus-Christian Carbon, và Florian Hutzier, "Mona Lisa's Smile: Perception or Deception?," Psychological Science, tháng Ba 2010, 378.

Vậy là nụ cười nổi tiếng nhất thế giới, về cơ bản và một cách cố hữu lại là một nụ cười thoảng hoặc khó nắm bắt và đây cũng là tri nhận sâu sắc nhất của Leonardo về bản chất con người. Cái tài tình của ông là đã vẽ nên cái biểu hiện bên ngoài của cảm xúc bên trong. Nhưng với Mona Lisa ông còn thể hiện một điều quan trọng hơn: chúng ta không bao giờ có thể biết được đầy đủ cảm xúc thực sự từ những biểu hiện bên ngoài. Cảm xúc của người khác là thứ luôn hư ảo mờ nhòa, luôn luôn là một bức màn bí ẩn.

CÁC PHIÊN BẢN KHÁC

Ngay cả khi Leonardo còn đang hoàn thiện Mona Lisa, các môn đệ và học trò của ông đã sao chép lại nó rất nhiều, có lẽ đôi khi còn được trợ giúp bởi chính người thầy. Một số có chất lượng rất tốt, trong đó có các bức mà nay được gọi là Mona Lisa Vernon và Mona Lisa Isleworth, được cho là có thể có một phần hoặc toàn bộ là do Leonardo vẽ, cho dù hầu hết các học giả đều nghi ngờ nhận định đó.

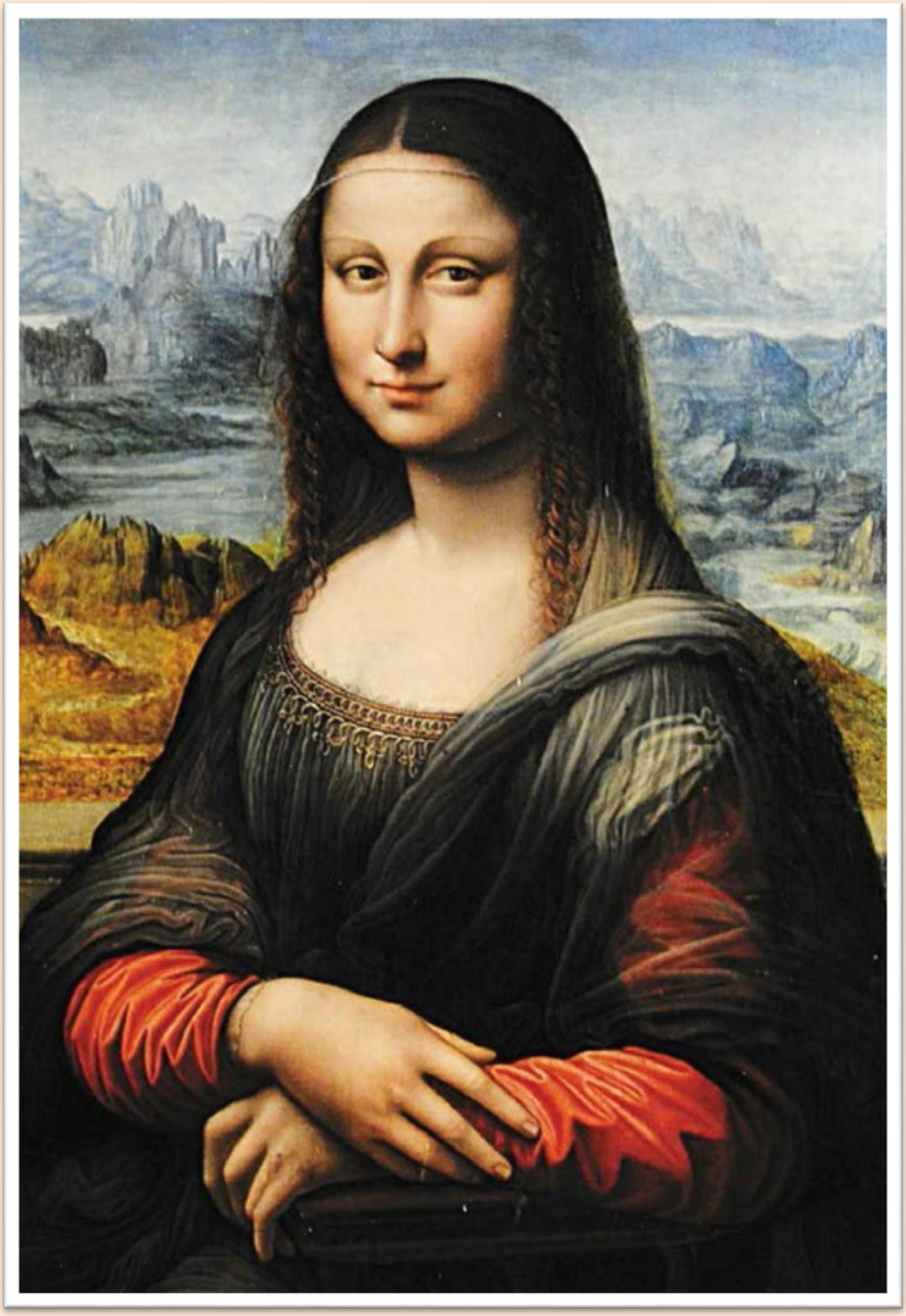
Bản sao đẹp nhất hiện nằm tại Bảo tàng Prado ở Madrid, đã được cọ rửa và phục chế vào năm 2012. Nó thể hiện bức tranh ban đầu trước khi lớp láng bị ngả vàng và nứt nẻ.[22] Ngoài hai dải lông mày thanh mảnh, bản sao cũng thể hiện tông màu đồng đỏ sống động ở tay áo của Lisa, quang cảnh thiên nhiên phủ sương mờ màu xanh óng ả, hoa văn thêu màu vàng trên viền cổ, sự hiện diện rõ ràng của tấm khăn choàng mỏng phủ lên vai trái, cùng ánh sáng rực rỡ làm nổi bật những lọn tóc xoăn của nàng.

[22] Mark Brown, "The Real Mona Lisa? Prado Museum Finds Leonardo da Vinci Pupil's Take," The Guardian, 1 tháng Hai, 2012.

Kết quả phục chế này làm dấy lên câu hỏi, liệu chính Mona Lisa có nên được cọ rửa và phục chế giống như những gì Bảo tàng Louvre đã từng làm với Đức Mẹ đồng trinh, Chúa Hài Đồng và Thánh Anne và Thánh John Tẩy giả hay không. Vincent Delieuvin, vị giám tuyển uyên bác chịu trách nhiệm về Mona Lisa tại Bảo tàng Louvre, từng mô tả cảm giác của ông vào chỉ một ngày duy nhất trong năm khi bức tranh được tháo khỏi tấm kính và khung bao ngoài để được kiểm tra kỹ lưỡng. Ấn tượng về chuyển động trở nên sống động hơn hẳn. Ông biết rằng chỉ cần lột bỏ phần lớn lớp láng bên ngoài, không hề động đến bản thân bức tranh thì bức Mona Lisa đang ngày một ngả màu sẫm tối hiện nay sẽ lại được ngắm nhìn trong vầng hào quang rực rỡ ban đầu. Nhưng bức tranh đã trở thành một biểu tượng, đã quá được yêu mến dưới lớp láng ngả màu bên ngoài đến nỗi chỉ một tác động cọ rửa nhẹ nhàng nhất cũng gây ra tranh cãi lớn. Các chính phủ Pháp lại càng nghiêng về việc hạn chế phục chế.

Có lẽ dị bản thú vị nhất của Mona Lisa do các môn đệ của Leonardo vẽ là các bức bán khỏa thân thường được gọi là Monna Vanna, đến nay vẫn còn lại ít nhất tám bản, một trong số chúng được cho là tác phẩm của Salai. Với sự hiện diện của rất nhiều phiên bản bán khỏa thân vào thời gian đó, chúng ta có thể cho rằng có lẽ Leonardo đã ủng hộ việc làm này, đã thích thú và thậm chí còn cung cấp bản vẽ mẫu bằng bút chì hay chính là bản gốc mà đến nay đã mất tích. Một hình mẫu tại Lâu đài Chantilly, bị châm lỗ như thể đã được dùng làm mẫu cho một bức tranh, có chất lượng cao cùng một vài nét gạch theo kiểu thuận tay trái, cho thấy Leonardo đã góp phần hoặc thậm chí đã tự tay vẽ nó.[23]

[23] Kemp và Pallanti, Mona Lisa, 171.



Bản sao Prado



Monna Vanna

TRƯỜNG TỒN VỚI THỜI GIAN

Khi người Anh cần liên lạc với đồng minh trong phong trào chống phát xít ở Pháp suốt thời kỳ Thế chiến II, họ đã dùng một câu mật hiệu: **La Joconde garde un sourire** - **Mona Lisa vẫn mỉm cười**. Dù chỉ như một nét thoáng qua, nụ cười của nàng vẫn là biểu tượng của trí tuệ đời đời không thể nào thay thế được. Chân dung nàng là một thể hiện sâu sắc những mối liên kết căn bản của loài người chúng ta, cả với thế giới nội tâm lẫn vũ trụ rộng lớn bên ngoài.

Mona Lisa đã trở thành bức họa nổi tiếng nhất thế giới không phải do tình cờ hay những lời tán dương truyền miệng mà bởi ở đó người xem có thể kết nối cảm xúc với nàng. Nàng khơi dậy trong họ những chuỗi phản ứng phức tạp mà dường như bản thân nàng cũng đang phô bày. Kỳ diệu nhất là, dường như nàng cũng nhận thấy – một cách có ý thức – sự hiện diện của cả chúng ta lẫn bản thân nàng. Đó là điều khiến nàng luôn sống động, sống động nhất trong bất cứ bức chân dung nào từng được vẽ ra. Nó cũng là điều khiến tác phẩm trở nên độc đáo, một tạo tác vô song của loài người. Như Vasari nói, "nó được vẽ theo cách khiến những người nghệ sĩ can đảm nhất cũng phải run rẩy mềm lòng."

Đứng trước Mona Lisa và những cuộc tranh luận lịch sử về nguồn cội đơn đặt hàng này sẽ chìm vào quên lãng. Bởi Leonardo đã vẽ nó trong suốt gần mười sáu năm cuối đời, nó đã không chỉ là một bức chân dung của một cá nhân nào đó. Nó trở thành sản phẩm của đại chúng, thành kết tinh của hiểu biết sâu sắc được tích tụ qua thời gian về những biểu hiện bên ngoài của sự sống bên trong và về những mối liên kết giữa loài người chúng ta và vũ trụ. Giống như Người Vitruvius đứng trong hình vuông của đất và hình tròn của trời, hình ảnh Lisa ngồi ở ban công nhà nàng, trên nền niên đại địa chất cổ xưa, chính là tri nhận sâu sắc nhất của Leonardo về ý nghĩa khi được làm một con người.

Còn với tất cả những thất vọng mà các học giả và nhà phê bình thuộc nhiều thế hệ đã ca lên khi cho rằng Leonardo đã phung phí quá nhiều thời gian để đắm chìm vào nghiên cứu quang học thị giác, giải phẫu và các mẫu hình trong vũ trụ? Mona Lisa đáp lại họ chỉ với một nụ cười.

CHƯƠNG 32

PHÁP

CHUYẾN ĐI CUỐI CÙNG

Suốt cả cuộc đời, Leonardo đã dành rất nhiều thời gian cho hành trình kiếm tìm một nhà bảo trợ đáng tin cậy, một người sẵn lòng kiểm soát, giúp đỡ và khoan dung vô điều kiện theo cách mà chính cha ông chẳng mấy khi làm được. Mặc dù Piero da Vinci đã kiếm cho con trai một chỗ học việc tốt và giúp chàng họa sĩ trẻ sau đó có được các đơn đặt hàng vẽ tranh nhưng thái độ của ông không hề nhất quán từ đầu tới cuối: ông từ chối hợp pháp hóa tư cách của con trai và vì thế loại Leonardo khỏi quyền thừa kế. Di sản lớn nhất ông để lại cho con trai là nỗi khát khao không bao giờ thỏa nguyện: có được một nhà bảo trợ vô điều kiện.

Cho đến giờ, tất cả các nhà bảo trợ đều khiến Leonardo thất vọng. Khi ông còn là một họa sĩ trẻ ở Florence, thành phố này có một trong những nhà bảo trợ nghệ thuật hào hiệp nhất trong lịch sử làm thống lĩnh nhưng Lorenzo de' Medici chỉ giao cho ông vài đơn đặt hàng nhỏ và cuối cùng đã gửi ông đi xứ, mang theo cây đàn lia để làm quà tặng bang giao. Với Ludovico Sforza, phải rất nhiều năm sau khi tới Milan, Leonardo mới được mời vào triều đình của ngài công tước, còn đơn đặt hàng quan trọng nhất của ông ta, bức tượng đài chiến mã thì lại bị chính ông ta làm cho đổ bể. Sau khi Pháp chiếm Milan vào năm 1499, Leonardo lại cố cầu cạnh những nhân vật quyền lực khác, trong đó có thống đốc thành Milan người Pháp Charles d'Amboise, quân vương tàn bạo người Ý Cesare Borgia và người em trai xấu số của Giáo hoàng Giuliano de' Medici. Nhưng không có ai là hoàn toàn phù hợp.

Thế rồi, trong chuyến đi tới Bologna cùng Giáo hoàng Leo X vào tháng Mười hai năm 1515, Leonardo đã gặp vị vua trẻ của nước Pháp mới lên ngôi khi vừa bước sang tuổi hai mốt, Francis I. Đầu năm đó, Francis thừa kế ngai vàng từ cha vợ, Louis XII, người vô cùng ngưỡng mộ Leonardo, sưu tầm các tác phẩm của ông và là một trong số ít người có thể dụ dỗ được Leonardo cầm cọ vẽ. Ngay trước khi gặp Leonardo ở Bologna, Francis đã

đoạt lại được quyền kiểm soát Milan từ gia tộc Sforza, hệt như Louis từng làm vào năm 1499.



Vua Pháp Francis I, người bảo trợ cuối cùng của Leonardo

Khi ở cùng nhau tại Bologna, có lẽ Francis đã mời Leonardo tới Pháp. Leonardo sau đó đã trở lại Rome nhưng chỉ rất chóng vánh, có lẽ là để thu xếp mọi việc. Trong khoảng thời gian đó, Francis và triều đình của ông tiếp tục mọi nỗ lực lôi kéo Leonardo, được mẹ của Francis là Louise de Savoie khích lệ thêm. “Ta cầu xin ngài hãy hối thúc Quý ông Leonardo tới diện kiến Nhà Vua,” một thành viên trong triều đình của Francis viết cho Đại sứ của họ ở Rome vào tháng Ba năm 1516, thêm rằng Leonardo nên “nhận được lời cam đoan chân thành rằng ông sẽ được chào đón bởi cả Nhà Vua và Mẫu hậu mẹ ngài.”[1]

[1] Jan Sammer, “The Royal Invitation,” trong Leonardo da Vinci in France, Carlo Pedretti biên tập (CB Edizioni, 2010), 32.

Trong tháng đó, Giuliano de’ Medici qua đời. Kể từ những ngày đầu ở Florence, mối quan hệ của Leonardo với gia tộc Medici đã không mấy dễ chịu. “Nhà Medici tạo nên tôi và cũng hủy hoại tôi,” ông viết đầy khó hiểu trong sổ tay lúc Giuliano qua đời.[2] Sau đó, ông chấp nhận lời mời của vua Pháp và đến mùa hè năm 1516, trước khi tuyết phủ lấp đường vượt qua dãy Alps, ông rời Rome để đến với triều đình của vị vua sẽ trở thành người bảo trợ cuối cùng và tận tâm nhất của ông.

[2] Codex Ad., 471r/172v-a; Notebooks/J. P. Richter, 1368A.

Trước đó, Leonardo chưa bao giờ ra khỏi Ý. Khi lên đường, ông đã sáu mươi tư và trông lại còn già hơn tuổi, ông hiểu rằng đây có thể là chuyến đi cuối cùng trong đời. Ông và đoàn tùy tùng mang theo vài con la chở các thứ đồ đạc, nhiều hòm quần áo và các cuốn sổ tay, cùng ít nhất ba bức tranh mà ông vẫn đang say sưa hoàn thiện: Đức Mẹ đồng trinh và Chúa Hài Đồng với Thánh Anne, Thánh John Tẩy giả, và Mona Lisa.

Trên đường đi, ông và đoàn tùy tùng dừng lại ở Milan. Salai đã quyết định ở lại đó, ít nhất là tạm thời. Khi ấy, cậu ta đã ba mươi sáu, đã bước vào độ trung niên và không còn đóng vai trò người bạn đồng hành đẹp trai của Leonardo, cũng như không còn cạnh tranh để giành sự chú ý từ chàng quý tộc Melzi trẻ tuổi khi đó mới hai mươi lăm và luôn ở bên cạnh Leonardo. Salai sau đó đã an cư tại vườn nho và ngôi nhà ở ngoại ô Milan mà Leonardo được Ludovico Sforza ban cho trước kia. Trong vòng ba năm sau đó, cho đến khi Leonardo qua đời, Salai vẫn tới thăm ông ở Pháp nhưng không bao giờ lưu lại lâu và chỉ nhận được duy nhất một lần tiền lương, số

tiền cũng chỉ bằng một phần tám tổng số tiền lương thường kỳ mà Melzi vẫn lĩnh.

Có lẽ một lý do nữa khiến Salai ở lại là Leonardo đã có một người hầu cận mới, Battista de Vilanis, người trước đó không lâu đã đi cùng với ông từ Rome tới Pháp. Cậu ta đã sớm thay thế vị trí được sủng ái của Salai. Salai cuối cùng chỉ được thừa kế một nửa vườn nho ở Milan và các lợi ích khác liên quan tới nó; Battista nhận được nửa còn lại.[3]

[3] Nicholl, 486–93; Bramly, 397–99; Notebooks/J. P. Richter, 1566.

FRANCIS I

Vua Francis I cao tới một thước tám, vai rộng và thể hiện uy tín cùng lòng quả cảm vô cùng lôi cuốn đối với Leonardo, ông thích trực tiếp cầm quân lâm trận. Với cây cờ hiệu phấp phới trên cao, ông sẽ xông thẳng lên tiền tuyến. Không giống như Borgia và một vài nhà bảo trợ khác của Leonardo, ông còn là con người tử tế và khiêm nhường. Khi Francis chiếm Milan, thay vì giết hại hay bỏ tù công tước đứng đầu, Maximilian Sforza, ông vẫn cho ông ta sống tại triều đình Pháp.

Thông qua người mẹ học thức, Louise de Savoie, cùng những người thầy dạy tài giỏi và tận tâm, Francis đã khắc sâu một tình yêu nồng nàn với nghệ thuật Phục hưng Ý. Không giống như các công tước và hoàng tử Ý, các vị vua Pháp chỉ sưu tầm rất ít tranh và hầu như không có một tác phẩm điêu khắc nào và nghệ thuật Pháp đã bị người Ý và Flemish làm lu mờ. Francis muốn thay đổi điều đó. Ông có một tham vọng, mà cuối cùng hầu như đã thành công, là làm lan tỏa ở Pháp một nền văn hóa Phục hưng như nó đã từng tràn qua qua khắp đất Ý.

Ông cũng là người tìm kiếm tri thức đa dạng và tham lam, với sở thích cũng trải ra trên phạm vi rộng giống như Leonardo, ông yêu khoa học và toán học, địa lý và lịch sử, thơ ca, âm nhạc và văn học. Ông đã học tiếng Ý, Latin, Tây Ban Nha, Hebrew. Tính tình dễ gần cùng sức lôi cuốn với phụ nữ, đôi khi ông còn sắm vai người khiêu vũ duyên dáng, một thợ săn thiện nghệ và là một đô vật đầy sức mạnh. Sau khi dành vài giờ buổi sáng để giải quyết chuyện triều chính, ông sẽ cho vời ai đó đến đọc cho ông nghe tác phẩm của những tác gia vĩ đại của La Mã và Hy Lạp cổ đại. Ông cũng tổ

chức diễn kịch và biểu diễn vào buổi tối. Leonardo chính là một ứng viên hoàn hảo tại triều đình của ông.[4]

[4] Robert Knecht, Renaissance Warrior and Patron: The Reign of Francis I Cambridge, 1994), 427 và nhiều chỗ khác; Robert Knecht, The French Renaissance Court (Yale, 2008).

Cũng như vậy, Francis cũng chứng tỏ mình là nhà bảo trợ hoàn hảo của Leonardo. Ông ngưỡng mộ Leonardo vô điều kiện, không bao giờ căn vặn về chuyện hoàn thành các bức tranh, nuông chiều niềm say mê của Leonardo với kỹ thuật và kiến trúc, khuyến khích ông dàn dựng các buổi trình diễn và những câu chuyện hoang đường nhất, ban cho ông một ngôi nhà tiện nghi, trả thù lao định kỳ cho ông. Leonardo được ban cho tước vị "Đệ nhất Họa sư, Kỹ sư và Kiến trúc sư của Nhà Vua," nhưng giá trị của Leonardo đối với Francis là trí tuệ chứ không phải là sản phẩm đầu ra. Francis khát khao tri thức không ngơi nghỉ và Leonardo là nguồn tri thức thực hành tốt nhất thế gian, ông có thể dạy nhà vua hầu như mọi thứ, từ cơ chế hoạt động của đôi mắt đến nguyên nhân khiến Mặt Trăng tỏa sáng. Ngược lại, Leonardo cũng học hỏi từ vị vua trẻ tuổi hào hoa và uyên bác. Như Leonardo từng viết trong sổ tay về Alexander Đại đế và thầy dạy của ông ta, "Alexander và Aristotle là thầy dạy của nhau."[5]

[5] Bramly, 401; Codex Madrid, 2:24a.

Theo nhà điêu khắc Cellini, Francis đã hoàn toàn bị Leonardo mê hoặc. "Ông vô cùng vui sướng khi nghe Leonardo chuyện trò đến nỗi chẳng thể rời xa ông được mấy ngày, đó cũng là một trong những lý do khiến Leonardo không cố theo đuổi đến cùng các nghiên cứu tài tình của mình." Cellini sau này trích lời Francis rằng ông "không thể tin trên đời có thể có ai khác biết được nhiều thứ như Leonardo và không chỉ điêu khắc, hội họa và kiến trúc, ông còn thực sự là một triết gia vĩ đại."[6]

[6] Notebooks/Irma Richter, 383.

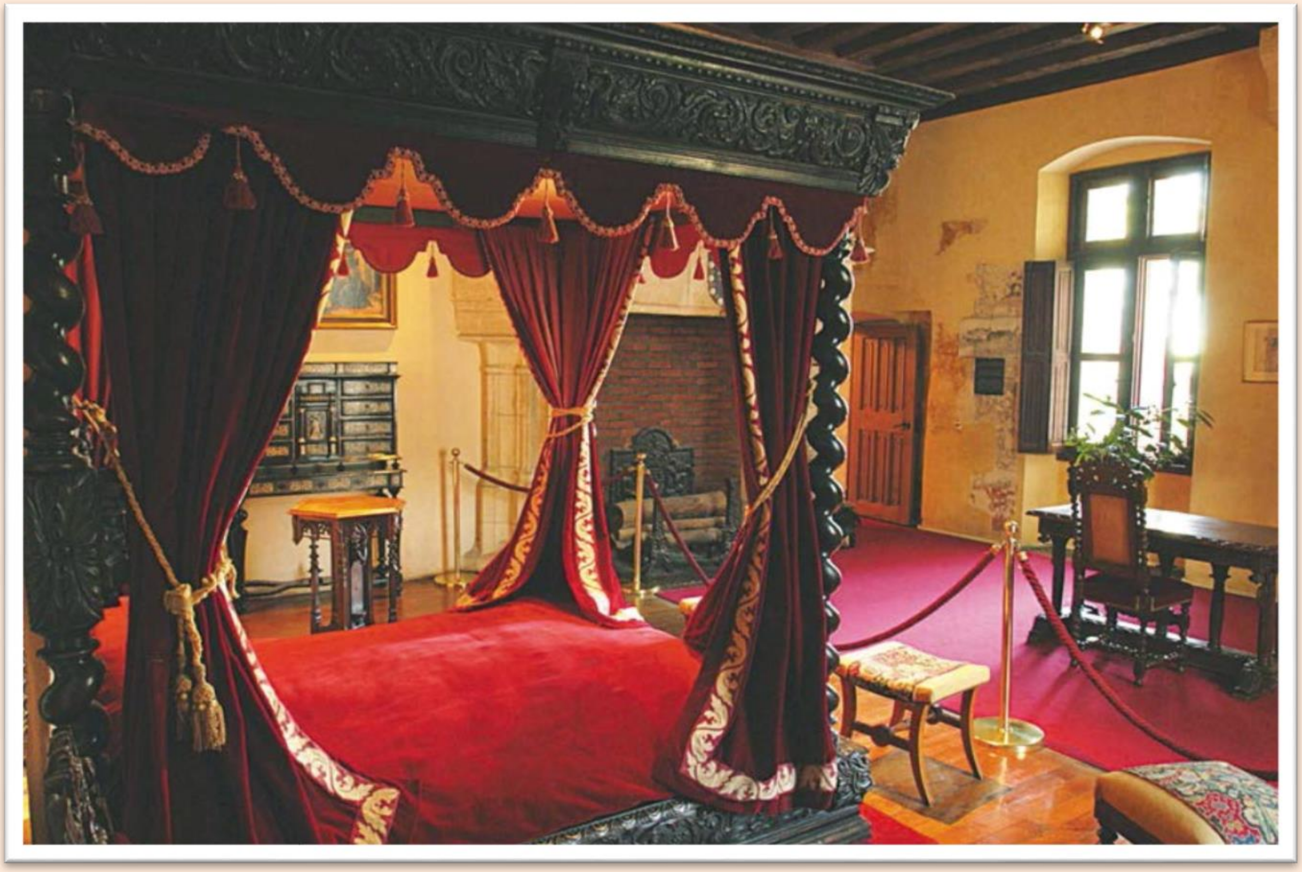
Francis ban cho Leonardo thứ mà trước nay ông vẫn luôn mong mỏi: một khoản thù lao hào phóng không phục thuộc vào chuyện vẽ bất cứ một bức tranh nào. Thêm vào đó, ông còn được ban cho sử dụng một ngôi nhà xây bằng gạch đỏ bên trong một trang viên, được trang trí bằng đá cẩm thạch và những đường cong tinh nghịch, ngay cạnh lâu đài của Francis ở làng Amboise, thung lũng sông Loire. Được biết đến với tên gọi Château de Cloux, hiện là Clos Lucé, ngôi nhà của Leonardo tọa lạc giữa những khu

vườn cảnh và ruộng nho rộng hơn một héc-ta, kết nối với Lâu đài Amboise của nhà vua qua một đường hầm ngầm, cách đó khoảng gần nửa cây số.



Lâu đài Chateau de Cloux, nay được gọi là Clos Lucé

Căn phòng lớn ở tầng trệt có không gian rộng rãi mà không hề nghiêm trang lạnh lẽo. Ở đó Leonardo ăn uống cùng gia nhân và khách mời. Ở ngay phía trên là phòng ngủ lớn của Leonardo, với những thanh xà dày dặn bằng gỗ sồi, lò sưởi bằng đá, cùng tầm nhìn ra con dốc phủ cỏ xanh nối với lâu đài của nhà vua. Có lẽ Melzi cũng có một thư phòng trên tầng hai nơi anh vẽ một hình phác khung cảnh nhìn từ một cửa sổ. Anh lưu giữ một danh sách các cuốn sách mà Leonardo muốn anh mua, vì tò mò, trong đó có một nghiên cứu về sự hình thành của bào thai trong tử cung, vừa mới được xuất bản ở Paris và một tác phẩm in của Roger Bacon, vị giáo sĩ sống vào thế kỷ XIII ở Oxford, tiền bối của Leonardo trong vai trò một chuyên gia thử nghiệm khoa học.



Phòng ngủ cuối cùng của Leonardo

Cũng như với các nhà bảo trợ trước, Leonardo thiết kế và dàn dựng các buổi trình diễn cho vua Francis. Ví dụ, tháng Năm năm 1518, một loạt lễ hội đã được tổ chức tại Amboise để đánh dấu lễ rửa tội cho con trai của nhà vua và đám cưới của cháu ông. Việc chuẩn bị bao gồm xây dựng một mái vòm được trang trí trên đỉnh bằng một con rồng lửa và một con chồn, biểu tượng của mối liên kết hữu nghị giữa Pháp và Ý. Mái hiên được biến thành một pháo đài trên sân khấu với khẩu đại bác giả “bắn ra những quả bóng hơi gây ra tiếng nổ và khói,” theo lời kể của một vị quan chức ngoại giao. “Những quả bóng này, rơi xuống mái hiên rồi bắn ra tứ tung trong niềm hân hoan của tất cả mọi người mà không gây ra bất cứ tổn hại nào.” (Một hình vẽ của Leonardo từ năm 1518 thể hiện một thiết bị làm bắn ra những quả bóng thường được xem là một ví dụ về kỹ thuật quân sự của ông nhưng tôi thì cho rằng nó là để phục vụ màn trình diễn này.)[7]

[7] Codex Atl., 106r-a/294v; Luca Garai, “The Staging of The Besieged Fortress,” trong Pedretti, Leonardo da Vinci in France, 141.



Hình vẽ cho một lễ hội hóa trang

Tại một bữa tiệc và khiêu vũ ngoài trời của nhà vua trong những khu vườn của Château du Cloux một tháng sau đó, Leonardo đã giúp tái tạo khung cảnh một màn trình diễn ông đã dàn dựng gần ba mươi năm trước ở Milan trong đám cưới của Gian Galeazzo Sforza và Isabella xứ Aragon: Vở kịch Thiên đường của nhà thơ Bernardo Bellincioni, với các diễn viên hóa trang thành bảy hành tinh mà khi ấy con người đã biết cùng quả cầu hình trứng kỳ diệu mở ra thiên đường. “Toàn bộ khoảng sân được phủ kín những tấm trải màu xanh, lấp lánh những ngôi sao vàng trông như bầu trời thực,” một vị đại sứ kể lại. “Phải có đến bốn trăm cây nến hai chân, sáng tỏ đến nỗi màn đêm như thể tan biến hết.”[8] Các vở kịch và khiêu vũ hóa trang chỉ diễn ra chóng vánh nhưng một vài bức vẽ của Leonardo về chúng thì vẫn còn. Một hình ảnh rất đẹp thể hiện một người đàn ông trẻ tuổi trên lưng ngựa đang cầm một cây thương, vận một bộ trang phục được thiết kế công phu với mũ sắt gắn lông chim cùng rất nhiều lớp lụa là.

[8] Pedretti, Leonardo da Vinci in France, 24, 154.

CHUYẾN VIẾNG THĂM CỦA DE BEATIS

Tháng Mười năm 1517, sau khi Leonardo đã ở Amboise được một năm, ông tiếp đón một vị khách quý, Hồng y giáo chủ Luigi xứ Aragon, người vừa du ngoạn khắp châu Âu trong một chuyến đi dài, mang theo đoàn tùy tùng hơn bốn mươi người. Họ đã quen biết nhau ở Rome, nơi vị hồng y tưng bừng hưởng lạc và còn nổi tiếng về người tình lộng lẫy mà ông đã có với nàng một đứa con gái. Đi cùng với ông là giáo sĩ và thư ký Antonio de Beads, chính là người đã để lại trong nhật ký hình vẽ Leonardo ở cận cảnh, trông như một con sư tử trong mùa đông.[9]

[9] De Beatis, The Travel Journal, 132–34.

De Beads xem Leonardo là “họa sĩ xuất sắc nhất thời đại,” một khẳng định đương nhiên đúng nhưng nó cũng là bằng chứng rằng Leonardo đã được đánh giá như vậy bởi những người đương thời với ông, mặc dù khi ấy Mona Lisa, Thánh Anne, và Thánh John đều chưa được biết đến rộng rãi và rất nhiều đơn đặt hàng khác, từ Sự sùng kính của các hiền sĩ cho tới Trận chiến Anghiari đều bị bỏ dở dang.

De Beads mô tả Leonardo, khi ấy sáu lăm tuổi là “một người đàn ông hơn bảy mươi tuổi có chòm râu bạc.” Mô tả này rất thú vị, bởi rất nhiều bức chân dung có thể là Leonardo, trong đó có bức vẽ bằng phấn đỏ ở Turin được biết đến rộng rãi là một bức chân dung tự họa, đôi khi bị bác bỏ bởi chúng thể hiện một nhân vật trông có vẻ như già hơn Leonardo. Tuy nhiên, có lẽ trông Leonardo thực sự già hơn tuổi. Đến khi bước sang tuổi sáu mươi, những nỗi tuyệt vọng và ám ảnh đen tối có lẽ đã làm héo mòn thân xác ông.

Chúng ta có thể hình dung cảnh tượng này. Các vị khách được chào đón trong một căn phòng ốp gỗ sồi rộng lớn trong một ngôi nhà lớn tại trang viên, được mời rượu bởi đầu bếp của Leonardo, Mathurine, tiếp đó Leonardo đóng vai trò một thần tượng đáng kính của nghệ thuật và khoa học, dẫn các vị khách đi lên cầu thang tới xưởng. Ông bắt đầu chỉ cho Hồng y và đoàn tùy tùng ba bức tranh trên giá vẽ mà ông đã mang theo bên mình qua nhiều chuyến đi: “Một bức chân dung của một người phụ nữ Florence, vẽ trực tiếp theo đề nghị của Giuliano de’ Medici quá cố, bức thứ hai là của Thánh John Tẩy giả khi còn trẻ và bức thứ ba là Đức Mẹ với Hài nhi trên lòng Thánh Anne, tất cả đều vô cùng hoàn hảo.” Thay vì tạo ra một cuộc chạy đua giữa các học giả hòng đưa ra những giả thuyết khác nhau về bức Mona Lisa dựa trên mô tả của de Beatis, cảnh tượng này để lại cho chúng ta một cảm giác yên tĩnh ngọt ngào. Leonardo đó, trong căn phòng tiện nghi với lò sưởi lớn, đang ôm ấp những bức tranh mà ông yêu quý và khoe chúng như những bảo vật của cá nhân.

De Beatis cũng kể lại rằng, bệnh tình của Leonardo giờ lại nặng thêm: “Do bàn tay phải bị liệt, chúng ta không thể mong chờ bất cứ kiệt tác nào của ông nữa. Ông đã dạy cho học trò người Milan [Melzi], một học trò giỏi giang, để nếu ông không còn vẽ được những nét bút mềm mại nữa thì ông ta vẫn sẽ tiếp tục vẽ và dạy học.” Có một bí ẩn rất Leonardo ở đây: ông thuận tay trái, vậy nên có lẽ chứng liệt đã không ảnh hưởng nhiều đến ông; chúng ta biết rằng ở Amboise ông vẫn tiếp tục vẽ và trong thời gian ở đó, ông đã chỉnh sửa lại khuôn mặt và nếp gấp màu xanh trên áo choàng ở bên trái của Thánh Anne.[10]

[10] Phỏng vấn của tác giả với Delieuvin.

Cuộc giới thiệu kỹ càng còn bao gồm cả các cuốn sổ tay và lý thuyết của ông. “Quý ông này viết rất nhiều về giải phẫu học,” de Beatis kể lại, “với rất nhiều hình ảnh minh họa các bộ phận trên cơ thể như là cơ, dây thần kinh, mạch máu và sự quấn của ruột, chúng khiến ta hiểu được cơ thể của cả đàn ông và phụ nữ, theo cách mà trước đây chưa một ai làm được. Tất cả những thứ này, chúng tôi đã nhìn tận mắt và ông kể với chúng tôi là ông từng mổ hơn ba mươi xác chết, cả đàn ông lẫn phụ nữ, ở mọi độ tuổi.”

Leonardo cũng mô tả nhưng rõ ràng là không đưa các vị khách xem, các công trình khoa học và kỹ thuật của ông. “Ông cũng viết, như chính lời ông kể, rất nhiều tập sách về tính chất của nước, các loại máy móc, cùng nhiều thứ khác nữa, tất cả đều bằng ngôn ngữ bản xứ và nếu những công trình này được đem ra ánh sáng, chúng có thể vừa hữu dụng vừa vô cùng hấp dẫn.” De Beads ghi lại rằng, các cuốn sách đều bằng tiếng Ý (“ngôn ngữ bản xứ”) nhưng ông lại không đề cập tới một điều rất đáng chú ý là chúng được viết theo lối chữ gương; có lẽ ông đã được chỉ cho xem các bản vẽ giải phẫu chứ không phải là những trang sổ tay thực sự. Nhưng ông đã đúng về một thứ: nếu chúng được xuất bản, đó sẽ là những tác phẩm “vừa hữu ích vừa hấp dẫn.” Nhưng than ôi, Leonardo đâu có dành những năm cuối đời ở Amboise để chuẩn bị cho việc xuất bản chúng.

ROMORANTIN

Thay vì đặt hàng một tác phẩm tầm cỡ, nhà vua đề nghị Leonardo thực hiện một nhiệm vụ lý tưởng cho đỉnh cao sự nghiệp của ông: thiết kế một thành phố mới cùng lâu đài của triều đình hoàng gia tại thị trấn Romorantin, trên sông Sauldre ở trung tâm nước Pháp, cách Amboise khoảng năm mươi dặm đường. Nếu trở thành hiện thực, nó sẽ là hiện thân của rất nhiều niềm đam mê của Leonardo: kiến trúc, quy hoạch đô thị, thủy lợi, kỹ thuật, thậm chí cả trình diễn và kịch trường nữa.

Cuối năm 1517, ông cùng nhà vua tới Romorantin, nơi họ lưu lại cho đến tháng Một năm 1518. Dựa trên ý tưởng cùng những tưởng tượng mà ông từng xây dựng cho một thành phố lý tưởng khi còn ở Milan ba mươi năm về trước, Leonardo bắt đầu phác thảo trong sổ tay những hình dung căn bản nhất để tạo nên một thành phố từ con số không.

Kế hoạch của ông là xây một cung điện thơ mộng chứ không phải một lâu đài kiểu pháo đài; niềm đam mê kỹ thuật quân sự và xây dựng công sự của ông giờ đã phai nhạt. Melzi phụ trách đo đạc các đường phố hiện hữu và ghi chép lại chúng. Sau đó, Leonardo phác họa một vài thiết kế. Một trong số đó tập trung vào một cung điện ba tầng với đường dạo có mái vòm nhìn ra sông. Một thiết kế khác gồm hai lâu đài, một sẽ dành cho mẹ của nhà vua, ngăn cách giữa chúng là dòng sông. Nổi bật trong toàn bộ các thiết kế là vô số các kiểu cầu thang khác nhau: hai chiếu nghỉ, ba vòng xoáy trôn ốc, cùng rất nhiều đường cong và chỗ vặn xoắn. Với Leonardo, cầu thang là nơi hội tụ những dòng chảy và chuyển động xoay vặn phức tạp, thứ mà ông vô cùng yêu thích.[11]

[11] Taglialagamba, "Leonardo da Vinci's Hydraulic Systems and Fountains for His French Patrons," 300; Carlo Pedretti, Leonardo da Vinci: The Royal Palace at Romorantin (Harvard, 1972); Pascal Brioist, "The Royal Palace in Romorantin," và Pascal Brioist và Romano Nanni, "Leonardo's French Canal Projects," trong Pedretti, Leonardo da Vinci in France, 83, 93; Pedretti, A Chronology of Leonardo's Architectural Studies after 1500, 140; Matthew Landrus, "Evidence of Leonardo's Systematic Design Process for Palaces and Canals in Romorantin," trong Moffatt và Taglialagamba, 100; Ludwig Heydenreich, "Leonardo da Vinci, Architect of Francis I," Burlington Magazine 393.94 (October 1952), 27; Jean Guillaume, "Leonardo and Architecture," in Leonardo da Vinci: Engineer and Architect (Montreal Museum, 1987), 278; Hidemichi Tanaka, "Leonardo da Vinci, Architect of Chambord?," Artihus et Historiae 13.25 (1992), 85.

Toàn bộ các bản vẽ đều nằm trên nền những quanh cảnh ngoài trời hùng vĩ cùng các chi tiết những trang trí với nước. Phòng trưng bày nghệ thuật hướng ra sông có thể được dùng làm các khu vực ngắm cảnh cho cả triều đình Pháp, nơi có những bậc thềm rộng nhẹ nhàng dẫn xuống tới tận mặt nước. Các bức vẽ của ông thể hiện những con thuyền nhỏ dạo chơi trên sông và trên những cái hồ nhân tạo để làm cảnh. "Các kỵ sĩ cưỡi ngựa đấu thương sẽ ở trên thuyền," ông viết bên cạnh một hình vẽ.

Niềm đam mê trọn đời của Leonardo với nước thấm đẫm mọi ngóc ngách trong bản kế hoạch xây dựng Romorantin của ông, với rất nhiều xử lý kỹ thuật liên quan tới nước, cả vì mục đích thực tiễn lẫn trang trí làm cảnh. Cũng như với đất liền, giao thông đường thủy đóng vai trò như mạch máu của toàn bộ khu vực nơi lâu đài tọa lạc, theo cả ý nghĩa ẩn dụ lẫn trong thực tế. Leonardo hình dung sẽ dùng nước cho các hệ thống thủy lợi, làm sạch đường phố, dọn dẹp chuồng ngựa, vận chuyển rác, giống như những màn trình diễn và trang trí tuyệt vời. "Nên đặt đài phun nước ở mọi quảng trường," ông tuyên bố. Nên có "bốn cối xay nơi nước chảy vào thành phố

và bốn ở chỗ nó thoát ra, có thể làm được việc này bằng cách xây một con đập chặn nước ở phía trên Romorantin."[12]

[12] Notebooks/J. P. Richter, 747.

Leonardo sớm mở rộng những dự án nước mơ mộng của mình ra toàn bộ khu vực quanh đó. Ông hình dung một hệ thống kênh lớn sẽ kết nối sông Sauldre với sông Loire và sông Saône, tưới tắm cho toàn vùng và rút cạn các đầm lầy. Kể từ khi được chiêm ngưỡng hệ thống kênh đào và âu tàu dùng để thuần hóa nước ở Milan, ông đã cố công trị thủy cho bằng được. Ông đã thất bại với kế hoạch dời sông Arno gần Florence hay rút cạn các đầm lầy ở Pontine gần Rome. Giờ đây ông hy vọng sẽ thành công ở Romorantin. "Nếu một nhánh của sông Loire được chuyển dòng và cùng với nước bùn của nó chảy vào sông ở Romorantin, nó sẽ làm màu mỡ những vùng đất mà nó làm ngập, khiến chúng năng suất hơn, cung cấp thức ăn cho người dân và trở thành một kênh giao thương," ông viết.[13]

[13] Codex Atl., f. 76v-b/209r., 336v-b/920r; Codex Arundel, 270v.

Nhưng sứ mệnh này đã không kịp hoàn thành. Dự án bị bỏ dở vào năm 1519, năm Leonardo qua đời. Thay vào đó, nhà vua quyết định xây lâu đài mới của mình ở Chambord, Thung lũng sông Loire nằm giữa Amboise và Romorantin. Ở đó đất ít đầm lầy hơn và cần tới ít kênh rạch hơn.

HÌNH VẼ TRẬN ĐẠI HỒNG THỦY

Đam mê nghệ thuật và khoa học chuyển động của Leonardo, đặc biệt là dòng chảy và cuộn xoáy của nước và gió, lên tới đỉnh điểm trong loạt bản vẽ mô tả một cảnh tượng hỗn loạn, ra đời trong những năm tháng cuối cùng của ông ở Pháp.[14] Mười sáu hình vẽ được biết đến vẫn còn tồn tại, mười một trong số đó được vẽ cùng nhau như một chuỗi hình vẽ liên tiếp, sử dụng phấn đen và đôi khi hoàn thiện bằng mực; chúng giờ là một phần trong bộ sưu tập Windsor.[15] Vừa riêng tư vừa rất công phu trong từng đường nét, chúng nói lên biểu cảm mạnh mẽ và bí ẩn về rất nhiều mối bận tâm trong cuộc đời Leonardo: sự hòa trộn giữa nghệ thuật và khoa học, đường ranh giới mờ nhòa giữa thực nghiệm và huyễn tưởng, sức mạnh đáng sợ của tự nhiên.

[14] Hầu hết các bức vẽ đều nằm tại Windsor, với ngày tháng được đề chính thức là 1517-1518, trong khoảng thời gian ông ở Pháp. Thời điểm này cũng được công nhận tại buổi triển lãm tại Milan năm 2015. Những người

khác, trong đó có Carmen Bambach (trong Master Draftsman, 630), đề xuất một thời điểm sớm hơn đôi chút là 1515-1517. Cho dù bắt đầu vào thời điểm nào, Leonardo cũng đã có chúng ở bên khi ông qua đời tại Pháp năm 1519 và chúng là một phần của tài sản ông để lại cho Francesco Melzi.

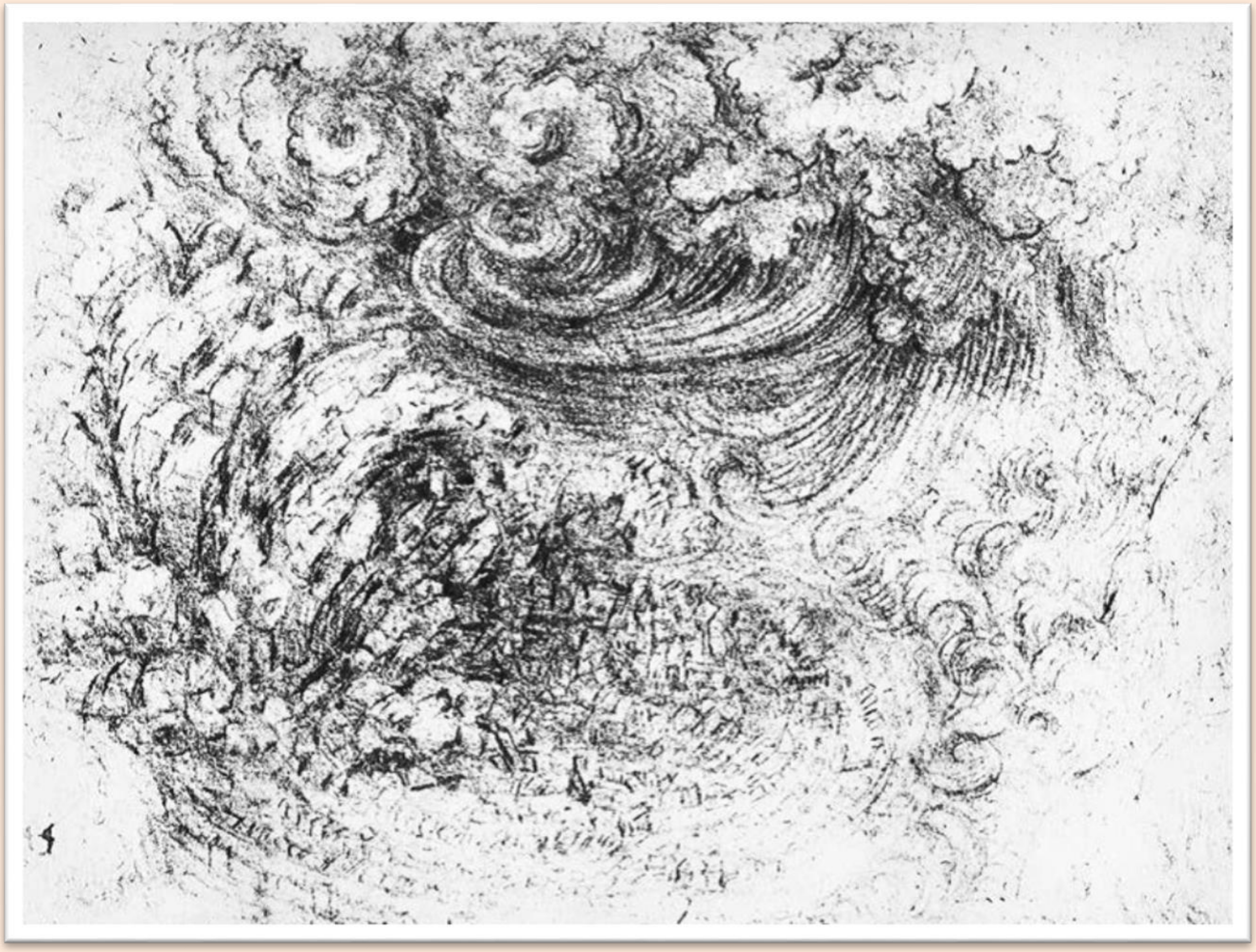
[15] Windsor, RCIN 912377, 912378, 912380, 912382, 912383, 912384, 912385, 912386.

Tôi tin rằng, các hình vẽ cũng truyền tải những xáo động tinh thần của chính ông khi đối mặt với những ngày cuối cùng của cuộc đời, một phần là do bị đột quỵ đánh gục. Chúng trở thành nơi giúp ông nguôi xả những cảm xúc và nỗi sợ hãi của bản thân. Theo giám tuyển tại Windsor, Martin Clayton, “Chúng trào dâng từ cái gì đó thực sự rất riêng tư, một dạng cao trào tại thời điểm mà những lo âu phiền muộn của ông được thể hiện một cách mạnh mẽ hơn nhiều.”[16]

[16] Margaret Mathews-Berenson, Leonardo da Vinci and the “Deluge Drawings”: Interviews with Carmen C. Bambach and Martin Clayton (Drawing Society, 1998), 7.



Hình vẽ trận Đại hồng thủy



Hình vẽ trận Đại hồng thủy

Suốt cuộc đời Leonardo đã bị ám ảnh bởi nước và những chuyển động của nó. Một trong số những bản vẽ đầu tiên, quang cảnh dòng sông Arno, ra đời khi ông mới hai mốt tuổi, thể hiện một dòng sông hiền hòa, êm dịu và màu mỡ với những đoạn uốn khúc nhẹ nhàng tưới tắm đất đai và những làng mạc thanh bình. Giống như một mạch máu, nó nuôi dưỡng sự sống. Trong sổ tay của mình, ông để lại hàng tá ví dụ về nước như một dòng chảy mang lại sự sống, hình thành nên mạch máu nuôi dưỡng Trái Đất. “Nước là thể dịch sống còn của mặt đất khô cằn,” ông viết. “Chảy trôi với sức sống mãnh liệt không bao giờ ngơi nghỉ qua các cành nhánh, nó làm đầy hết thảy mọi bộ phận.”[17] Trong tập Codex Leicester, ông mô tả từ các tính toán của mình, “657 trường hợp các dòng chảy khác nhau và độ sâu của nó.”[18] Nghiên cứu kỹ thuật cơ khí của ông cũng bao gồm gần một trăm thiết bị để vận chuyển, biến đổi và nắn dòng nước. Năm này qua năm khác, ông lên kế hoạch khai thác thủy động lực, bao gồm nâng cấp hệ thống

kênh ở Milan, làm ngập các vùng bằng phẳng quanh Venice để bảo vệ nó chống lại sự xâm lược của người Thổ, tạo liên kết đường thủy trực tiếp từ Florence ra biển, nắn dòng sông Arno quanh Pisa, rút cạn các đầm lầy Pontine cho Giáo hoàng Leo X và tạo ra hệ thống kênh đào ở Romorantin cho vua Francis I. Nhưng giờ đây, đến lúc gần cuối đời, ông lại thể hiện nước và những cuộn xoáy của nó không chút hiền hòa mà đầy giận dữ.

[17] Codex Atl., 171r-a; Notebooks/J. P. Richter, 965 (cách dịch vitale umore là "con người đầy sức sống" là một lỗi sai).

[18] Codex Leic., sheets 12r và 26v.

Các hình vẽ trận Đại hồng thủy là những tác phẩm nghệ thuật đầy sức mạnh. Các trang giấy đều có đường viền khung, mặt sau để trắng, cho thấy chúng được vẽ để trình diễn, hoặc có lẽ là các minh họa đi kèm khi đọc một câu chuyện khải huyền, chứ không chỉ là những minh họa khoa học trong một trang sổ tay. Một số hình vẽ sống động nhất là bằng phấn, đi nét bằng mực và tráng bằng một lớp màu. Đặc biệt với những ai yêu thích những đường cong và xoắn ốc, giống như Leonardo, các bức vẽ là một sự thể hiện đầy tính nghệ thuật với sức mạnh thẩm mỹ đỉnh cao. Nó gợi nhắc chúng ta về những lọn tóc xoăn đổ xuống lưng thiên thần trong bức Lễ truyền tin, bức họa ông vẽ khoảng bốn mươi năm về trước. Trên thực tế, hình vẽ nghiên cứu những lọn tóc xoăn của thiên thần, như các phân tích bằng quang phổ cho thấy, giống một cách đáng kinh ngạc với những nét cuộn xoắn trong các bức vẽ trận Đại hồng thủy.[19]

[19] Brown, 86.

Quan sát chuyển động cẩn thận và kỹ lưỡng là một trong những tài năng đặc biệt của Leonardo, mở rộng quan sát thành những tưởng tượng huyền hoặc cũng vậy. Các bức vẽ trận Đại hồng thủy của ông dựa trên những cơn bão mà ông từng chứng kiến và mô tả trong sổ tay nhưng chúng cũng là sản phẩm của trí tưởng tượng thăng hoa và cuồng bạo. Ông là bậc thầy xóa nhòa các lằn ranh và trong các bức vẽ Đại hồng thủy của mình, ông đã làm vậy với lằn ranh giữa hiện thực và hư ảo.

Leonardo thích sử dụng cả từ ngữ và hình vẽ để thể hiện ý tưởng của mình, điều này đặc biệt đúng với trận Đại hồng thủy. Trong ba đoạn mô tả dài tổng số hơn hai ngàn từ, ông viết, "về cơn Đại hồng thủy và cách thể hiện nó trong một hình vẽ." Rất nhiều nội dung trong đó được viết cho luận

thuyết mà ông định xuất bản về hội họa. Ông viết như thể đang hướng dẫn cả bản thân lẫn các học trò:

Hãy thể hiện không khí tối đen u ám đang chống chọi với những cơn cuồng phong dày đặc từ mọi phía, nổi lên từ những trận mưa lớn dồn dập cùng với mưa đá, mang theo vô số cành và lá cây bị xé toạc khỏi thân, đổ ập xuống khắp nơi. Tứ phía đều là cây cối bị những cơn gió giận dữ đánh bật rễ; những ngọn núi, đã bị nước lũ chảy xiết lột trần đến trơ trọi, giờ đổ ập vào chính dòng nước lũ ấy, lấp hết các thung lũng cho đến khi những dòng sông cuồn cuộn nước tràn qua và nhấn chìm những vùng đất trũng rộng lớn cùng toàn bộ cư dân ở đó. Trên rất nhiều đỉnh núi cao là đám động vật đủ loại run rẩy trong sợ hãi, co rúm vào nhau khi sức mạnh hoang dã đã tan biến, ở ngay bên cạnh chúng là những người đàn ông và đàn bà chạy trốn khỏi đó cùng với con cái họ.

Leonardo tiếp tục mô tả trong gần hai trang sổ tay tiếp theo nhưng đến giữa chừng thì ông không còn chỉ dẫn cách vẽ lại quang cảnh đó nữa. Ông đắm chìm vào một mô tả cuồng loạn cơn Đại hồng thủy trong truyền thuyết và cảm xúc của con người khi họ vùng vẫy trong đó. Có lẽ, nhiều phần được viết nhằm trình diễn cho nhà vua, đi cùng với các hình vẽ. Cho dù mục đích có là gì, chúng cũng là phần đen tối nhất trong tất cả những cảnh tượng huyền hoặc mà Leonardo hình dung ra:

Hoảng loạn, những người khác tự hủy hoại mình trong vô vọng trước cơn lũ bạo tàn; một vài người trẫm mình xuống nước từ những tảng đá cao, những người khác tự bóp cổ mình, một số nắm chặt những đứa trẻ trong tay, hung bạo tước đi sự sống của chúng chỉ trong chớp mắt; một vài người dùng vũ khí tự kết liễu đời mình; những người khác quỳ gối cầu xin Thượng Đế. Ôi! biết bao nhiêu bà mẹ đã than khóc cho những đứa con trai đã chết chìm, đặt chúng trên đầu gối còn hai cánh tay dang rộng hướng lên cõi trên cao, dùng lời nói cùng những cử chỉ đầy hăm dọa mà cay đắng nhiếc móc cơn phẫn nộ của thánh thần.[20]

[20] Windsor, RCIN 912665; Notebooks/J. P. Richter, 608; Gombrich, "The Form of Movement in Water and Air," 171.

Lẩn quất trong những hình dung u ám là quan sát tỉ mỉ về dòng nước chảy tạo ra những cuộn nước xoáy khi đi chệch hướng: "Dòng nước tràn dâng sẽ cuộn lên quanh chỗ chứa chúng, dội lên thành những cột nước xoáy mỗi

khi gặp trở lực.” Ngay cả khi những dòng chữ đen tối nhất đang tuôn trào, ta vẫn thấy xuất hiện đâu đó những chỉ dẫn khoa học. “Nếu những khối núi khổng lồ hay những tòa nhà lớn đổ xuống một vực nước lớn, một lượng lớn vật chất sẽ bị hất tung lên không trung và chuyển động của nó sẽ ngược chiều với những khối vật chất chìm xuống nước; góc phản xạ khi ấy sẽ bằng với góc tới.”[21]

[21] Notebooks/J. P. Richter, 609.

Các hình vẽ cơn Đại hồng thủy gợi lên câu chuyện Trận lụt trong Sáng Thế ký, một chủ đề ưa thích của Michelangelo và nhiều nghệ sĩ khác nhưng Leonardo không hề nhắc tới Noah. Ông đang truyền tải thứ gì đó còn hơn cả một câu chuyện Kinh Thánh. Có lúc, ông còn thêm cả các vị thần Hy Lạp và La Mã cổ đại đang chiến đấu: “Thần Đại Dương sẽ xuất hiện giữa mênh mông biển nước với cây đinh ba trên tay, hãy để Thần Gió làm cuộn tung những cây cối bật rễ đang nổi trôi thành những con sóng khổng lồ.”[22]

[22] Paris Ms. G, 6b; Notebooks/J. P. Richter, 607.

Ông dựa trên sử thi **Aeneid*** của Virgil, **Metamorphoses**** của Ovid, cùng hiện tượng tự nhiên sống động được mô tả trong tập 6 cuốn sách **Bàn về tự nhiên** của Lucretius***. Các bức vẽ và ghi chép bằng lời cũng gợi lại câu chuyện mà ông viết ở Milan trong những năm 1490, dưới dạng một lá thư gửi tới “Devatdar xứ Syria.” Trong câu chuyện được trình bày tại triều đình Ludovico Sforza, Leonardo mô tả sống động “một trận mưa bất ngờ, hay một cơn bão khủng khiếp mang theo nước, cát, bùn và đá trộn với rễ cây, thân và cành; cùng tất cả mọi thứ bị cuộn tung lên không trung và đổ sập lên đầu chúng ta.”[23]

* Sử thi tiếng Latin do Virgil sáng tác vào giữa năm 29 TCN và năm 19 TCN, kể về câu chuyện người anh hùng của Aeneas – một người thành Troy – trên hành trình đến Ý, nơi ông trở thành tổ tiên của người La Mã. Tác phẩm gồm 9.896 dòng.

** Tác phẩm thơ kể chuyện bằng tiếng Latin, được xem là tác phẩm chủ đạo của nhà thơ La Mã cổ Ovid, gồm 11.995 dòng chia làm mười lăm quyển với trên 250 truyền thuyết kể về lịch sử thế giới từ lúc hình thành cho đến thời Julius Caesar.

*** Trường ca triết học, tác phẩm duy nhất của nhà thơ và triết gia La Mã cổ đại Lucretius.

[23] Codex Atl., 393v/145v-b; Notebooks/Irma Richter, 252; Notebooks/J. P. Richter, 1336; Beth Stewart, “Interesting Weather Ahead: Thoughts on Leonardos ‘Deluge’ Drawings,” bài giảng của tại UCLA, 21 tháng Năm, 2016.

Leonardo không hề chú ý tới, hay để lại bất cứ dấu vết nào về sự báng bổ Chúa Trời trong những hình vẽ và lời văn mô tả trận Đại hồng thủy. Thay vào đó, chúng thể hiện niềm tin của ông rằng, hỗn loạn và hủy diệt luôn cố hữu bên trong sức mạnh hoang dại của tự nhiên. Hiệu ứng tâm lý mà nó gây ra mạnh mẽ hơn nhiều so với khi ông chỉ mô tả một câu chuyện về sự trừng phạt của một Chúa Trời giận dữ. Ông đang kể lại cảm xúc của chính mình và vì thế phản chiếu nó vào chính chúng ta. Ảo giác và mê hoặc, các bức vẽ trận Đại hồng thủy là cái giá đỡ mệt mỏi cho một cuộc đời đã dành trọn để vẽ thiên nhiên, bắt đầu từ hình vẽ phác họa con sông Arno êm đềm nơi ông sinh ra.

ĐOẠN KẾT

Trên trang giấy có lẽ là cuối cùng trong tập sổ tay, Leonardo vẽ bốn tam giác vuông với các cạnh đáy có chiều dài khác nhau. Bên trong mỗi hình ông lồng vào một hình chữ nhật, sau đó tô đậm bằng nét gạch phần còn lại. Ở giữa trang giấy, ông vẽ một biểu đồ với các ô được đặt tên bằng chữ cái đánh dấu từng hình chữ nhật ở trên và bên dưới, ông mô tả những gì mình đang cố công tìm kiếm.

Như vẫn bị ám ảnh qua nhiều năm tháng, ông đang sử dụng hình dung bằng hình ảnh để hiểu về sự biến đổi của các hình dạng. Cụ thể, ông đang cố hiểu công thức giữ nguyên diện tích một hình tam giác vuông trong khi thay đổi chiều dài hai cạnh góc vuông của nó. Sau nhiều năm, ông vẫn vấn vương với bài toán của Euclid này. Nó là một câu đố mà đến giờ phút này, khi đã bước sang tuổi sáu mươi bảy và sức lực đã giảm sút, có lẽ ông không còn cần phải quan tâm giải đáp nữa. Có thể đúng là như vậy, với bất cứ ai, trừ Leonardo.

Thế rồi, rất đột ngột, gần như ở cuối trang, ông ngừng lời với một “dấu ba chấm.” Tiếp đó là một dòng chữ, vẫn viết nắn nót theo kiểu chữ gương giống như những dòng phân tích ở trên, giải thích vì sao ông lại buông bút. “**Perché là minestra si fredda**,” ông viết. **Bởi vì súp đã sắp nguội**.[24]

[24] Codex Arundel, 245v; Pedretti Commentary, 2:325 and plate 44; Carlo Pedretti, introduction to Leonardo’s Codex Arundel (British Library/Giunti, 1998); Nicholl, 1.



Nghiên cứu diện tích các tam giác, kết thúc bằng dòng chữ “súp đã sắp nguội”

Đó là dòng chữ viết tay cuối cùng của Leonardo mà chúng ta có, cảnh tượng cuối cùng khi ông làm việc. Hãy hình dung ông trên lầu gác tại căn nhà trong trang viên, trần nhà ốp gỗ dày dặn và lò sưởi, nhìn về phía ra Lâu đài Amboise của nhà bảo trợ quyền quý. Mathurine, đầu bếp của ông, đang ở dưới bếp. Có lẽ Melzi và những người khác trong nhà đã vào bàn. Sau từng ấy năm, ông vẫn loay hoay với những bài toán hình học chẳng ích lợi gì nhiều cho nhân thế nhưng lại mang đến cho ông niềm ngưỡng vọng sâu sắc trước các mẫu hình của tự nhiên. Thế nhưng, giờ đây, súp đã sắp nguội.

Còn một tài liệu cuối cùng nữa. Vào ngày 23 tháng Tư năm 1519, tám ngày sau sinh nhật lần thứ sáu mươi bảy, Leonardo nhờ một vị chưởng khế ở Amboise soạn, làm chứng và ký tên vào bản chúc thư, ý nguyện cuối cùng của ông trong đời. Khi ấy ông đã đau ốm và ông nhận ra rằng, những ngày cuối cùng của cuộc đời đang đến gần. Chúc thư bắt đầu, “Nay tuyên bố để tất cả mọi người, hiện giờ và sau này, được biết rằng tại triều đình của Nhà Vua đáng kính của chúng ta tại Amboise, trước mặt hai chúng tôi, Quý ông Leonardo da Vinci, họa sĩ của Nhà Vua, hiện sống tại nơi có tên Cloux gần Amboise, xét thấy mình chắc chắn không tránh khỏi cái chết trong thời gian chẳng thể định trước…”

Trong di chúc của mình, Leonardo giao phó “linh hồn cho Đấng tối cao, Đức Chúa toàn năng và Đức Mẹ Maria sáng ngời,” nhưng dường như đó chỉ là những diễn đạt văn chương hoa mỹ. Khoa học đã dẫn dắt ông đến với rất nhiều niềm tin dị giáo, trong đó có cả niềm tin rằng bào thai trong tử cung chẳng có linh hồn của riêng nó và rằng Trận lụt trong Kinh Thánh chẳng hề có thật. Không giống Michelangelo, con người có niềm tin tôn giáo mãnh liệt, cả cuộc đời Leonardo luôn tránh dựa dẫm quá nhiều vào tôn giáo. Ông nói rằng ông sẽ không cố “viết hay đưa ra thông tin và những điều mà trí óc con người không có khả năng tiếp nhận và không thể được chứng minh bằng một ví dụ trong tự nhiên,” và ông nhường lại những chuyện đó cho “tâm trí của các giáo sĩ, cha linh hồn của mọi người, những người nhờ cảm hứng sẽ chiếm hữu những bí mật đó.”[25]

[25] Windsor, RCIN 919084r, 919115r.

Các mục đầu tiên trong di chúc của ông là những chỉ dẫn về việc tổ chức đám tang. Xác ông sẽ được các thầy tu mang tới nhà thờ ở Amboise. "Tại nhà thờ Thánh Florentin nói trên," ông chỉ rõ, "ba thánh lễ lớn sẽ được tổ chức bởi các phó tế và phó tế phụ, cùng ngày ba mươi thánh lễ nhỏ cũng sẽ diễn ra tại nhà thờ Thánh Gregory." Cùng với đó là ba thánh lễ lớn tại nhà thờ Thánh Denis gần đó, ông muốn "sáu mươi cây nến được sáu mươi người đàn ông nghèo mang và họ sẽ được trả tiền công."

Cho Mathurine, người nữ gia nhân đã làm món súp, ông để lại "một áo choàng không tay bằng vải len màu đen có gắn lông" và 2 đồng ducat. Cho những người em cùng cha khác mẹ, ông thực hiện cam kết sau tranh chấp pháp lý với họ trước kia, chuyển cho họ một khoản chi trả bằng tiền mặt khá lớn cùng tài sản mà ông thừa kế từ người chú Francesco.

Với con trai nuôi và người thừa kế trên thực tế và có lẽ cả về mặt giấy tờ, Francesco Melzi được giao quyền thực hiện di chúc và được ông để lại cho hầu hết gia tài của mình. Trong đó có khoản trợ cấp, toàn bộ số tiền mà ông cho vay nợ, quần áo, sách, tài liệu viết tay, cùng "tất cả dụng cụ và các bức chân dung liên quan tới hoạt động nghệ thuật và vai trò họa sĩ của ông." Cho gia nhân và người đồng hành cuối cùng, Battista de Vilanis, Leonardo để lại quyền sử dụng nước mà ông được ban cho ở Milan cũng như một nửa vườn nho mà Ludovico Sforza đã ban cho ông. Ông cũng để lại cho Battista "mọi thứ đồ đạc và dụng cụ trong ngôi nhà tại Cloux."

Và còn có cả Salai. Anh ta được ông để lại cho một nửa vườn nho. Bởi Salai đã sống ở đó và xây một căn nhà trên một phần mảnh đất, Leonardo khó có thể làm khác được. Nhưng đó là tất cả những gì Salai được thừa kế trong di chúc. Đó hẳn phải là một sự ghẻ lạnh đã lớn dần cùng với vị thế ngày một lên cao của Melzi và sự xuất hiện của Battista. Khi làm di chúc, Salai đã không còn giành được chút cảm tình nào của Leonardo nữa. Thế nhưng, Salai đã không hổ danh là con quỷ nhỏ hay chôm chỉa, kẻ có thể chạm tay vào mọi thứ. Khi bị giết hại năm năm sau đó do một mũi tên lạc, kiểm kê tài sản của anh ta cho thấy, có lẽ trong một chuyến đi Pháp, anh ta đã được cho hoặc đã lấy rất nhiều bản chép các bức tranh của Leonardo và có thể là cả một vài bản gốc nữa, trong đó có cả Mona Lisa và Nàng Leda và con thiên nga. Là một tay lừa đảo, không rõ liệu giá được nêu trong tài sản của anh ta có phải là giá trị thực của chúng hay không, khiến ta càng

khó lòng biết được bức nào là bản gốc và bức nào là bản sao. Trừ bức **Leda** nay đã mất tích, tất cả các bức tranh gốc mà Salai có đều đã được đưa trở lại Pháp, có lẽ trước đó chúng đã được anh ta bán cho nhà vua để cuối cùng chúng dừng chân ở Bảo tàng Louvre.[26]

[26] Shell và Sironi, "Salai and Leonardo's Legacy," 95; Laure Fagnart, "The French History of Leonardo da Vinci's Paintings," trong Leonardo da Vinci in France, Pedretti 113; Bertrand Jestaz, "François I, Salai et les tableaux de Léonard," Revue de l'art 4 (1999), 68.

Ba mươi năm về trước, Leonardo từng viết rằng "**Một ngày có ích mang lại một giấc ngủ ngon**," "vậy nên một đời lao động chăm chỉ mang lại một cái chết yên bình."[27] Nó đến với ông vào ngày 2 tháng Năm năm 1519, chưa đầy ba tuần sau sinh nhật lần thứ sáu bảy.

[27] Notebooks/J. P. Richter, 1173.

Trong phần tiểu sử Leonardo, Vasari mô tả cảnh tượng cuối cùng, như với rất nhiều trường đoạn khác, bằng sự pha trộn giữa sự thực và những tưởng tượng thuộc về mong ước cá nhân, ông ghi lại rằng Leonardo, "cảm thấy mình đang cận kề cái chết, đã đề nghị được an ủi bằng những lời kinh giảng về lòng tin Cơ đốc và về con đường chính đạo và tôn giáo của Đức Ki-tô; và rồi, than khóc rất nhiều, ông thú tội và sám hối; và mặc dù không thể tự đứng dậy trên đôi chân, các bạn bè và gia nhân đã nâng đỡ ông và ông vui sướng nhận Lễ ban phước."

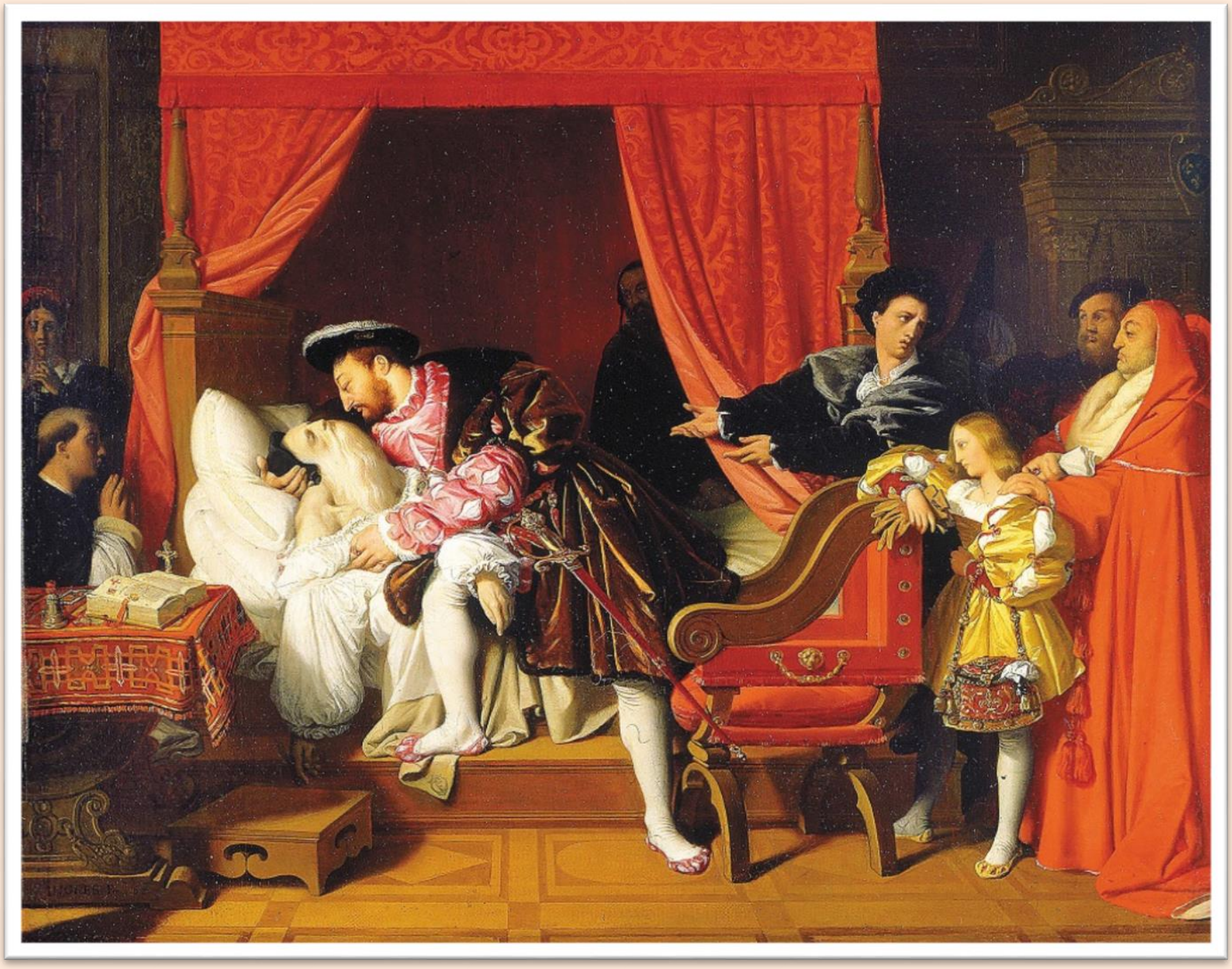
Cảnh tượng thú tội trên giường bệnh này có vẻ như là thứ gì đó Vasari nghĩ ra, hay ít nhất là cũng thêm thắt vào, khi bản thân ông không có mặt ở đó. Có lẽ chính ông còn háo hức muốn lĩnh nhận niềm tin hơn cả bản thân Leonardo. Như Vasari biết, Leonardo không có tư tưởng tôn giáo truyền thống. Trong phiên bản đầu tiên của cuốn tiểu sử, ông viết rằng Leonardo "không còn dựa vào bất kỳ niềm tin tôn giáo nào, đặt hiểu biết khoa học có lẽ còn cao hơn đức tin Công giáo." Ông đã xóa bỏ đoạn này trong lần xuất bản thứ hai của cuốn sách, hẳn là để bảo vệ danh tiếng của Leonardo.

Vasari tiếp tục kể lại rằng vua Francis, "có thói quen thường xuyên ân cần thăm viếng Leonardo," đã tới thư phòng của ông ngay khi các vị linh mục vừa đọc những lời kinh cuối và chuẩn bị rời di. Leonardo sau đó dồn hết hơi sức để ngồi dậy và mô tả bệnh tình mình cùng các triệu chứng của nó cho nhà vua. Trong số tất cả những đoạn mô tả của Vasari về giờ phút lâm chung, có lẽ đây là đoạn có thể tin được nhiều nhất. Thật dễ hình dung ra

Leonardo ngồi giảng giải cho vị vua trẻ tuổi thông minh và tò mò những rắc rối về một quả tim và mạch máu đang chết dần.

“Thế rồi một cơn kịch phát kéo đến, kẻ đưa tin của thần chết,” Vasari kể lại. “Nhà vua nâng đầu ông lên rồi ôm lấy nó, để giúp và ban cho ông ân huệ cuối cùng, với hy vọng làm vợi bớt đau đớn, linh hồn của Leonardo, linh hồn thiêng liêng nhất, biết rằng nó không thể có được vinh hạnh nào lớn lao hơn thế, đã trút hơi thở cuối cùng trong vòng tay của nhà vua.”

Đó là giây phút thật hoàn hảo, đến nỗi sau này rất nhiều họa sĩ ngưỡng mộ ông đã ghi lại, mà nổi bật nhất là Jean-Auguste-Dominique Ingres. Và như vậy, chúng ta cũng có được một cảnh tượng cuối cùng đẹp đẽ và êm ái: Leonardo, trên giường bệnh, được nâng niu bởi nhà bảo trợ quyền lực và hết mực yêu thương ông, trong một căn nhà tiện nghi, vây quanh là những bức họa mà ông hằng yêu quý.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, Cái chết của Leonardo

Nhưng với Leonardo, chẳng có gì là quá đơn giản. Hình ảnh ông chết trong vòng tay đức vua có thể chỉ là một câu chuyện thần thoại ủy mị khác, mà cũng có thể không. Chúng ta biết rằng vua Francis đã ra một chiếu lệnh vào ngày 3 tháng Năm tại Saint-Germain-en-Laye, một nơi cách Amboise tới hai ngày đường. Có vẻ như ông không thể thực sự ở bên Leonardo một ngày trước đó. Hoặc, cũng có thể, ông đã ở đó thật. Chiếu lệnh được ban hành bởi nhà vua nhưng ông lại không ký tên. Nó được đại pháp quan của ông ký, những ghi chép từ hội đồng cũng không hề đề cập đến sự có mặt của nhà vua. Vậy là vẫn có khả năng nhà vua đã ở Amboise và đã ôm lấy đầu thiên tài đang hấp hối của ông trong phút lâm chung.[28]

[28] Pedretti Chronology, 171; Arsène Houssaye, "The Death-Bed of Leonardo," trong Leonardo da Vinci and His Works, Mrs. Charles Heaton (Macmillan, 1874), 192.

Leonardo được chôn tại nhà thờ của Lâu đài Amboise nhưng vị trí hiện tại của nó lại là một bí ẩn khác. Nhà thờ đó đã bị phá đi vào đầu thế kỷ XIX, sáu mươi năm sau, khu vực đó bị đào xới và người ta tìm thấy những mẩu xương có thể là của Leonardo. Đám xương được chôn trở lại tại nhà nguyện Thánh Hubert cạnh lâu đài và trên thành mộ có in dòng chữ nói rằng đây là nơi lưu giữ "xương cốt được cho là" của Leonardo.

Như vẫn luôn là vậy với Leonardo, trong nghệ thuật và trong cuộc đời ông, cả lúc ông sinh ra lẫn khi qua đời, vẫn luôn có một tấm màn bí ẩn. Chúng ta không thể vẽ chân dung cuộc đời ông bằng những đường nét rõ ràng, mà cũng chẳng nên làm vậy, bởi ông cũng không muốn vẽ Mona Lisa theo cách đó. Có gì đó thật đẹp khi ta dành lại một chút cho trí tưởng tượng của riêng mình. Leonardo biết rằng những viền nét của thực tế chắc chắn mờ nhòa, nó luôn để lại một chút gì đó không chắc chắn mà chúng ta nên nắm bắt lấy. Cách tốt nhất để ta tiếp cận cuộc đời ông chính là dùng cách mà ông đã tiếp cận thế giới: đầy tò mò và ngưỡng vọng những điều kỳ diệu vô biên.

CHƯƠNG 33

KẾT LUẬN

THIÊN TÀI

Như trong phần giới thiệu cuốn sách này tôi đã gợi ý, sẽ thật vô ích khi sử dụng bừa bãi từ **thiên tài** như thể đó là một phẩm chất siêu nhiên, được thánh thần ban tặng mà người trần mắt thịt như chúng ta không thể nào với tới được. Tôi hy vọng giờ đây bạn đọc cũng đồng ý rằng Leonardo là một thiên tài, một trong số rất ít nhân vật trong lịch sử hoàn toàn xứng đáng – hay, chính xác hơn là đạt được – danh hiệu đó. Nhưng còn một sự thực nữa, ông cũng chỉ là người trần mắt thịt mà thôi.

Bằng chứng rõ ràng nhất rằng ông là người thường chứ chẳng phải thánh thần chính là hàng loạt dự án ông bỏ dở. Một tượng đài chiến mã mà những người lính bắn cung đã phá tan tành, một cảnh tượng về Sự sùng kính và một trận chiến trên tường mãi mãi dở dang, những thiết bị bay chẳng bao giờ cất cánh, những chiếc xe bọc thép chẳng bao giờ lăn bánh, một dòng sông không bao giờ được nắn dòng và nhiều trang lý thuyết xuất sắc chất đống chẳng bao giờ được xuất bản. "Hãy nói ta nghe ngươi đã bao giờ hoàn thành được bất cứ thứ gì chưa," ông ghi lại hết lần này tới lần khác trong sổ tay. "Nói ta nghe. Nói ta nghe. Nói ta nghe đã bao giờ ngươi làm được cái gì chưa... Nói ta nghe ngươi đã bao giờ làm ra bất cứ cái gì chưa."[1]

[1] Notebooks/J. P. Richter, 1360, 1365, 1366.

Đương nhiên, những công trình đã hoàn thành đủ để chứng minh tài năng kiệt xuất của Leonardo. Chỉ một mình **Mona Lisa** là đủ, bất cứ kiệt tác nghệ thuật hay hình vẽ giải phẫu nào cũng vậy. Nhưng đến khi hoàn thành cuốn sách này thì tôi lại bắt đầu đánh giá cao tài năng ẩn giấu bên trong những thiết kế mà ông chưa hoàn thành cùng những kiệt tác còn dang dở. Khi đi tới tận cùng của tưởng tượng với các thiết bị bay, các dự án thủy lợi và các thiết bị quân sự, ông đã hình dung được tất cả những gì các nhà phát minh sẽ chế tạo ra trong vòng vài thế kỷ sau đó. Khi không công bố rộng rãi những công trình mình chưa hoàn thiện, ông đã gắn tên tuổi mình với hình ảnh một thiên tài chứ không phải một thợ thủ công bậc thầy. Ông thích thử

thách khi đưa ra ý tưởng hơn là những chi tiết vụn vặt của quá trình hoàn thiện.

Một lý do khiến ông không muốn buông bỏ một vài tác phẩm của mình và tuyên bố chúng đã hoàn thiện là bởi vì ông đam mê một thế giới luôn vận động, ông có khả năng kỳ lạ khi truyền tải chuyển động – của cơ thể và tâm trí, máy móc và ngựa, những con sông và tất cả những gì chảy trôi. Ông đã nhận ra rằng, không có khoảnh khắc nào rời rạc, giống như không có bất kỳ diễn biến nào trong một vở kịch hay bất cứ giọt nước nào trong một dòng chảy là riêng rẽ. Mỗi giây phút đều chứa đựng những thứ vừa xảy đến trước nó và những gì sẽ xảy đến sau nó. Tương tự như vậy, ông xem các tác phẩm nghệ thuật, tạo tác cơ khí và các lý thuyết của mình như một phần của một quá trình sống động, luôn có khả năng tiếp nhận thêm tinh hoa khi tri thức mới được áp dụng. Ông đã chỉnh sửa bức **Thánh Jerome ở chốn hoang vu** sau ba mươi năm, khi việc nghiên cứu giải phẫu cho ông những hiểu biết mới về các múi cơ ở cổ. Nếu còn sống thêm một thập kỷ, có lẽ ông sẽ còn tiếp tục hoàn thiện **Mona Lisa** trong chừng ấy thời gian nữa. Buông bỏ một tác phẩm, tuyên bố rằng nó đã hoàn thiện là khiến nó không còn phát triển thêm được nữa. Leonardo không thích làm vậy. Luôn có thứ gì đó cần phải học hỏi thêm, một nét bút nữa chắt lọc từ thiên nhiên để khiến một bức tranh tiến gần hơn với sự hoàn hảo.

Điều làm nên thiên tài của Leonardo, điều khiến ông khác biệt so với những người chỉ đơn thuần là thông minh xuất chúng chính là năng lực sáng tạo, khả năng sử dụng trí tưởng tượng để lĩnh hội tri thức. Năng lực kết nối quan sát với tưởng tượng đã cho phép ông, cũng như những thiên tài sáng tạo khác, tạo ra những đột phá khi liên kết những thứ nhìn thấy và không nhìn thấy được. Triết gia người Đức Arthur Schopenhauer viết, “Người có tài năng hướng tới mục tiêu mà không ai khác có thể hướng tới. **Thiên tài hướng tới mục tiêu mà không ai khác có thể nhìn thấy**.”[2] Bởi “suy nghĩ khác biệt,” những trí tuệ sáng tạo đôi khi bị coi là lập dị, như lời của Steve Jobs trong một quảng cáo của Apple, “Trong khi một vài người có thể xem họ là điên rồ, chúng tôi thấy họ là những thiên tài. Bởi những người đủ điên rồ để cho rằng họ có thể thay đổi thế giới chính là những người sẽ làm được điều đó.”[3]

[2] Arthur Schopenhauer, The World as Representation (1818), vol. 1, ch. 3, para. 31.

[3] Steve Jobs, Rob Siltanen, Lee Clow và những người khác, quảng cáo in và quảng cáo trên truyền hình của Apple, 1998.

Một điều nữa khiến cho thiên tài của Leonardo vô cùng khác biệt là tính đa dạng. Thế giới đã sản sinh ra nhiều nhà tư tưởng sâu sắc hơn, tư duy chặt chẽ hơn, nhiều người khác thì thực tế hơn nhưng không một ai lại sáng tạo trong nhiều lĩnh vực đến vậy. Một vài người là thiên tài trong một lĩnh vực cụ thể, như Mozart trong âm nhạc và Euler trong toán học. Nhưng sự xuất chúng của Leonardo thì trải rộng ra rất nhiều lĩnh vực khác nhau, giúp ông có một cảm nhận sâu sắc về các mẫu hình và phản mẫu hình của tự nhiên. Trí tò mò đã đưa ông vào số ít các nhân vật trong lịch sử luôn cố tìm hiểu tất cả những gì cần biết về mọi thứ có thể được biết tới.

Đương nhiên, có rất nhiều học giả không bao giờ thỏa mãn trong cuộc kiếm tìm tri thức, ngay thời kỳ Phục hưng cũng sản sinh ra rất nhiều Con người Phục hưng khác. Nhưng không một ai vẽ được **Mona Lisa** và càng không có ai vừa làm vậy vừa cùng lúc vẽ các hình giải phẫu đẹp vô song dựa trên rất nhiều ca mổ xác người, nghĩ ra cách nắn dòng các con sông, giải thích hiện tượng phản chiếu ánh sáng từ Trái Đất tới Mặt Trăng, mổ phanh quả tim còn đang đập của một con lợn để quan sát hoạt động của các tâm thất, thiết kế các nhạc cụ âm nhạc, dàn dựng các buổi trình diễn, dùng các mẫu hóa thạch để cự lại cách giải thích về cơn Đại hồng thủy trong Kinh Thánh và sau đó còn vẽ cơn Đại hồng thủy đó. Leonardo là một thiên tài nhưng còn hơn thế: ông là hình ảnh thu nhỏ của một trí tuệ vạn năng, luôn nỗ lực tìm hiểu tạo hóa muôn hình vạn trạng và cả cách con người chúng ta hòa nhập vào trong đó.

HỌC HỎI TỪ LEONARDO

Leonardo không chỉ rất tài năng mà còn rất con người – khác thường, đầy ám ảnh, thích bông lơn và dễ dàng sao lãng – thực tế ấy khiến ta dễ gần với ông hơn. Ông không phải loại người thông minh kiệt xuất tới độ hoàn toàn không thể lý giải nổi. Ngược lại, thiên tài mà ông có được là nhờ ý chí và tự rèn luyện. Vậy nên dù không bao giờ sánh được với tài năng của ông, chúng ta vẫn có thể học hỏi từ ông và cố gắng để được giống như ông hơn. Cuộc đời ông cho ta những bài học vô cùng quý giá.

Hãy tò mò, tò mò không ngơi nghỉ. "Tôi chẳng có tài năng gì đặc biệt," Einstein từng viết cho một người bạn. "Tôi chỉ tò mò một cách say sưa."[4]

[4] Albert Einstein to Carl Seelig, March 11, 1952, Einstein Archives 39-013, trực tuyến.

Leonardo thực sự có những tài năng đặc biệt, Einstein cũng vậy nhưng phẩm chất nổi bật và truyền cảm hứng nhất ở họ là trí tò mò vô cùng mãnh liệt. Leonardo muốn biết điều gì khiến con người ngáp, ở xứ Flanders người ta đi bộ trên băng thế nào, có những cách nào để cầu phương hình tròn, cái gì khiến cho động mạch chủ đóng lại, mắt xử lý ánh sáng ra sao và điều đó có ý nghĩa gì đối với phối cảnh trong một bức tranh. Ông tự chỉ dẫn mình phải tìm hiểu về nhau thai, cơ hàm cá sấu, lưỡi chim gõ kiến, cơ mặt, ánh sáng trên Mặt Trăng và các cạnh của một mảng bóng. Tò mò không ngơi nghỉ và rất ngẫu nhiên về mọi thứ xung quanh chúng ta là thứ mà mỗi người có thể tự rèn luyện bản thân, trong từng phút giây ta tỉnh thức, hệt như Leonardo vẫn từng làm.

Tìm kiếm tri thức vị tri thức. Không phải hiểu biết nào cũng cần phải hữu dụng. Đôi khi ta nên theo đuổi tri thức chỉ vì niềm vui sướng thuần khiết là có được nó. Leonardo không cần biết van tim hoạt động thế nào để vẽ Mona Lisa, cũng không cần chỉ ra làm thế nào mà hóa thạch lại ở trên đỉnh núi để vẽ Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá. Bằng cách tự cho phép mình bị dẫn dắt bởi trí tò mò thuần khiết, ông đã chạm tới nhiều chân trời mới và nhận ra nhiều mối liên hệ hơn bất kỳ ai khác trong thời đại của mình.

Lưu giữ cảm thức kinh ngạc của trẻ thơ. Đến một lúc nào đó trong đời, hầu hết chúng ta đều thôi không thắc mắc về những hiện tượng diễn ra hằng ngày nữa. Chúng ta có thể chiêm ngưỡng vẻ đẹp của bầu trời xanh nhưng sẽ không còn băn khoăn tự hỏi tại sao nó lại có màu đó nữa. Leonardo thì có. Einstein cũng vậy, ông từng viết cho một người bạn khác, "Anh và tôi chẳng bao giờ thôi là những đứa trẻ tò mò đứng trước bí ẩn lớn mà từ đó chúng ta được sinh ra."[5] Chúng ta nên thận trọng đừng bao giờ để năm tháng của những điều kỳ diệu trôi qua, cả với con cái chúng ta cũng vậy.

[5] Albert Einstein to Otto Juliusburger, 29 tháng Chín, 1942, Einstein Archives 38-238, trực tuyến.

Quan sát. Kỹ năng tuyệt vời nhất của Leonardo là khả năng quan sát sự vật một cách sắc bén. Tài năng đó đã làm nên sức mạnh cho trí tò mò của ông và ngược lại. Quan sát chẳng phải món quà kỳ diệu nào đó mà là sản phẩm của nỗ lực cá nhân. Khi đi thăm các hào rãnh xung quanh Lâu đài Sforza, ông quan sát những con chuồn chuồn bốn cánh và để ý thấy từng cặp cánh của chúng chuyển động lần lượt như thế nào. Khi đi dạo quanh thành phố, ông quan sát biểu hiện trên gương mặt con người xem chúng liên hệ với cảm xúc bên trong của họ ra sao, ông còn quan tâm tới cách ánh sáng bật nảy trở lại từ các bề mặt khác nhau như thế nào. Ông nhận ra những loài chim nào chuyển động cánh nhanh hơn khi hướng lên trên và chậm hơn khi hướng xuống dưới và loài chim nào thì ngược lại. Về điều này thì chúng ta hoàn toàn có thể noi gương ông. Nước chảy vào trong một cái bát ư? Hãy nhìn xem chính xác thì xoáy nước xoay tròn như thế nào, giống như ông từng làm. Rồi sau đó hãy tự hỏi vì sao.

Bắt đầu với các chi tiết. Trong sổ tay của mình, Leonardo chia sẻ một mẹo để quan sát kỹ một vật nào đó: Hãy làm từng bước, bắt đầu với từng chi tiết một. Ông ghi lại rằng chúng ta không thể đọc được một trang sách chỉ với một cái nhìn lướt qua; cần phải đọc lần lượt từng từ một. "Nếu muốn có hiểu biết rõ ràng về hình dạng của vật thể, hãy bắt đầu từ những chi tiết trên đó và đừng tiếp tục cho đến khi chúng đã gắn chặt vào trong trí nhớ."[6]

[6] Codex Ash., 1:7b; Notebooks/J. P. Richter, 491.

Nhìn ra những thứ không nhìn thấy được. Trong nhiều năm tháng tuổi trẻ, hoạt động chính của Leonardo là dàn dựng các đám rước, các buổi trình diễn và các vở kịch, ông đã kết hợp kỹ thuật sân khấu tài tình với thế giới huyễn tưởng. Chúng mang lại cho ông một sức sáng tạo tổng hợp. Ông có thể nhìn chim bay và cũng thấy cả những thiên thần, những con sư tử gầm rú và cả những con rồng hung dữ.

Mò xuống hang thỏ (Đừng ngại phiêu lưu). Trang đầu tiên trên một trong số các cuốn sổ tay của Leonardo chứa tới 169 cách khác nhau để cầu phương hình tròn. Trong tám trang của tập sổ tay Codex Leicester, ông ghi lại 730 phát hiện về dòng chảy của nước; trong một cuốn sổ tay khác, ông liệt kê 67 từ diễn tả các dạng thức chuyển động khác nhau của nước. Ông đo đạc từng phần trên cơ thể người, tính toán các mối liên hệ về tỷ lệ, rồi

còn làm điều tương tự với ngựa, ông đào sâu tìm kiếm chỉ vì niềm vui sướng thuần khiết khi vận động trí não.

Hãy để mình bị sao lãng. Leonardo thường bị chỉ trích nhiều nhất vì những cuộc tìm kiếm say sưa thường khiến ông đi lạc hướng, theo đúng nghĩa đen đối với những câu đố toán học mà ông cố tìm lời giải. Nó “khiến hậu thế chúng ta nghèo đi,” Kenneth Clark than phiền. Nhưng trên thực tế, ý chí sẵn sàng theo đuổi bất cứ vật thể lấp lánh nào lọt vào trong mắt chính là điều làm giàu có thêm trí tuệ của ông.

Tôn trọng sự thực. Leonardo là người đi trước thời đại trong các thử nghiệm quan sát và tư duy phản biện. Khi có một ý tưởng, ông cũng đồng thời nghĩ ra cách để thử nghiệm nó. Và khi thử nghiệm của ông cho thấy lý thuyết ban đầu là sai lầm – như niềm tin rằng các mạch nước trong lòng đất cũng tự làm đầy như các mạch máu trong cơ thể người – ông từ bỏ lý thuyết đó và tìm kiếm một lý thuyết mới. Phải một thế kỷ sau đó, hoạt động này mới trở nên phổ biến, trong thời đại của Galileo và Bacon. Tuy nhiên, đến ngày nay, dường như nó lại ít thịnh hành hơn. Nếu muốn giống như Leonardo, chúng ta không được e sợ phải thay đổi chủ kiến của mình trên cơ sở các thông tin mới.

Trì hoãn. Trong khi vẽ bức Bữa tối cuối cùng, đôi khi Leonardo đứng lặng, ngắm nhìn tác phẩm của mình đến hàng giờ, cuối cùng chỉ đi một nét bút nhỏ rồi bỏ đi. Ông nói với Công tước Ludovico rằng sáng tạo đòi hỏi thời gian để ý tưởng chín muồi và trực giác trở nên rõ ràng. “Những bậc kỳ tài đôi khi vươn tới thành tựu vĩ đại nhất khi họ làm việc ít nhất,” ông giải thích, “bởi khi ấy tâm trí họ còn đang mải miết với những ý tưởng cùng tri nhận về sự hoàn mỹ, mà chính từ đó họ mới mang lại cho chúng những hình hài cụ thể.” Hầu hết chúng ta đều không cần được khuyên thì mới trở nên trì hoãn; nó đến rất tự nhiên. Nhưng trì hoãn như Leonardo lại đòi hỏi lao động: thu nhận toàn bộ dữ liệu thực tế cùng các ý tưởng, sau đó mới nghiền ngẫm chúng thật kỹ càng.

Hãy để sự hoàn hảo là kẻ thù của cái “tạm được”. Khi Leonardo không thể thể hiện một cách hoàn hảo phối cảnh trong bức Trận chiến Anghiari hay những tương tác trong bức Sự sùng kính của các hiền sĩ, ông đã bỏ dở chúng thay vì làm ra một tác phẩm đẹp vừa đủ. Ông mang theo mình những kiệt tác như Thánh Anne và Mona Lisa, biết rằng sẽ còn cần bổ

sung mãi những nét bút mới. Cũng tương tự như vậy, Steve Jobs là một người theo chủ nghĩa hoàn hảo, ông đã giữ lại không giao chiếc máy tính cá nhân Macintosh đầu tiên cho đến khi nhóm của ông đã làm cho các bảng mạch điện bên trong trông thật đẹp, dù sẽ chẳng có một ai nhìn thấy chúng. Cả ông và Leonardo đều biết rằng các nghệ sĩ thực thụ quan tâm tới vẻ đẹp của cả những phần không lộ ra bên ngoài. Cuối cùng, Jobs lại tuân thủ một tôn chỉ hành động trái ngược, "Nghệ sĩ thực thụ luôn giao hàng," có nghĩa là đôi khi bạn phải giao một sản phẩm ngay cả khi nó vẫn cần được hoàn thiện thêm. Đó là một nguyên tắc tốt trong đời sống hằng ngày. Nhưng có những lúc ta cũng nên giống như Leonardo, không buông tay khỏi bất cứ thứ gì cho đến khi nó trở nên hoàn hảo.

Suy nghĩ bằng hình ảnh. Leonardo không được phú cho khả năng khai thác những phương trình hay khái niệm trừu tượng phức tạp. Bởi vậy, ông phải hình dung ra chúng bằng hình ảnh, cũng chính là cách ông đã áp dụng khi nghiên cứu về các tỷ lệ, quy tắc phối cảnh, phương pháp tính toán ánh sáng phản xạ từ các tấm gương lõm, cùng hàng tá các chủ đề khác mà ông theo đuổi. Rất thường xuyên, khi đã học được một công thức hay một quy tắc nào đó – dù đơn giản như là phép nhân số học hay cách pha màu sơn – chúng ta thường sẽ không còn hình dung xem chúng hoạt động như thế nào nữa. Kết quả là, chúng ta mất đi khả năng chiêm ngưỡng vẻ đẹp ẩn giấu bên trong các quy luật của tự nhiên.

Tránh tư duy hạn hẹp. Cuối rất nhiều bài thuyết trình về sản phẩm của mình, Jobs thường chiếu lên màn hình một tấm biển chỉ đường thể hiện nút giao giữa hai con phố "Nghệ thuật Nhân văn" và "Công nghệ." Ông biết rằng tại giao điểm đó sáng tạo sẽ lên ngôi. Leonardo có một trí tuệ rộng mở nơi ông hân hoan dạo qua tất cả các lĩnh vực từ nghệ thuật, khoa học, kỹ thuật đến nhân văn. Hiểu biết của ông về cách ánh sáng rọi vào võng mạc đã giúp ông tạo nên phối cảnh cho bức Bữa tối cuối cùng và trên một trang có các hình vẽ giải phẫu đôi môi, ông vẽ nụ cười sau này sẽ xuất hiện trở lại trong bức Mona Lisa. Ông biết rằng nghệ thuật là một môn khoa học và khoa học cũng chính là một môn nghệ thuật. Dù đang vẽ một hài nhi trong bụng mẹ hay những cơn lốc xoáy của trận Đại hồng thủy, ông cũng luôn xóa nhòa ranh giới giữa chúng.

Không ngừng vươn sải tay xa hơn nữa. Bạn hãy thử tưởng tượng, giống như Leonardo, xem làm thế nào để chế tạo một thiết bị bay dùng sức người hay nắn dòng chảy một con sông. Thậm chí hãy thử tạo ra một thiết bị chuyển động vĩnh cửu hay cầu phương hình tròn mà chỉ sử dụng một cái thước kẻ và com-pa. Có những câu đố mà chúng ta sẽ không bao giờ tìm được lời giải. Hãy tìm hiểu xem vì sao.

Say sưa tưởng tượng. Chiếc nỏ khổng lồ? Chiếc xe bọc thép giống hình một con rùa? Thiết kế một thành phố lý tưởng? Dùng sức người để vận hành một thiết bị bay? Giống như khi Leonardo xóa nhòa lằn ranh giữa khoa học và nghệ thuật, ông cũng làm vậy với hiện thực và huyễn tưởng. Có thể nó không tạo ra các thiết bị có thể thực sự cất cánh nhưng nó cho phép trí tưởng tượng của ông bay bổng.

Sáng tạo cho bản thân chứ không chỉ cho các nhà bảo trợ. Dù nữ hầu tước quyền lực và giàu có Isabella d'Este có khẩn nài tha thiết đến đâu, Leonardo cũng không vẽ chân dung bà. Nhưng khi ấy ông đã bắt đầu vẽ chân dung người vợ của một thương gia buôn lụa tên là Lisa. Ông vẽ nàng bởi vì ông muốn làm vậy và ông còn trau chuốt tác phẩm của mình đến tận cuối đời, chẳng bao giờ giao nó cho người thương gia đã đặt hàng.

Hợp tác. Thiên tài thường được hình dung như những kẻ cô đơn ẩn mình trên gác mái chờ đợi những tia chớp sáng tạo lóe lên. Giống như rất nhiều truyền thuyết khác, nó cũng có một phần sự thực. Nhưng thường thì còn nhiều thứ khác đằng sau đó. Các bức tranh thờ hình Đức Mẹ, các hình nghiên cứu xếp nếp ở xưởng của Verrocchio, các phiên bản khác nhau của bức Đức Mẹ đồng trinh trong hang đá hay Đức Mẹ với cây kéo sợi, cùng nhiều bức tranh khác từ xưởng của Leonardo, đều được làm ra theo phương thức hợp tác khiến ta khó lòng nhận ra nét vẽ nào là của ai. Người Vitruvius ra đời sau khi Leonardo chia sẻ ý tưởng và các hình vẽ phác họa với bạn bè. Những nghiên cứu giải phẫu tài tình nhất được tiến hành khi ông cộng tác với Marcantonio della Torre. Và công việc thú vị nhất của ông đến từ sự cộng tác trong quá trình sản xuất các chương trình nghệ thuật và giải trí buổi tối tại triều đình Sforza. Thiên tài xuất phát từ cá nhân xuất sắc. Nó đòi hỏi tầm nhìn độc đáo. Nhưng thực hiện tầm nhìn đó thường đòi hỏi quá trình làm việc với những người khác. Đổi mới là một môn thể thao đồng đội. Sáng tạo là một nỗ lực tập thể.

Lập danh sách. Và hãy chắc chắn rằng chúng bao gồm cả những thứ kỳ quặc nhất. Các danh sách liệt kê những việc cần làm của Leonardo có lẽ là bằng chứng vĩ đại nhất về một trí tò mò thuần khiết mà nhân loại từng được biết tới.

Ghi chú, vào giấy. Năm trăm năm sau, các trang sổ tay của Leonardo vẫn còn làm kinh ngạc và truyền cảm hứng cho hậu thế. Năm mươi năm sau kể từ lúc này, những cuốn sổ tay của chính chúng ta, nếu chúng ta thực sự có ý tưởng bắt tay vào viết chúng, sẽ còn đó để làm kinh ngạc và truyền cảm hứng cho con cháu chứ không phải những gì chúng ta để lại trên Twitter hay Facebook.

Cởi mở trước những điều bí ẩn. Không phải thứ gì cũng cần những đường viền sắc cạnh.

ĐOẠN CUỐI - MÔ TẢ CÁI LƯỠI CỦA CHIM GÕ KIẾN

Lưỡi của chim gõ kiến có thể kéo dài gấp hơn ba lần chiều dài mỏ. Khi không dùng đến, nó thụt vào trong hộp sọ và cấu trúc giống như sụn của nó tiếp tục đi xuyên qua hàm để bao quanh đầu sau đó vòng xuống tới lỗ mũi. Ngoài đào bới giun trong thân cây, cái lưỡi dài còn bảo vệ bộ não của chim gõ kiến. Khi liên tục thục mỏ vào thân cây, lực tác động lên đầu nó lớn gấp mười lần một lực có thể làm chết người. Nhưng cái lưỡi kỳ lạ cùng kết cấu hỗ trợ lại đóng vai trò như một cái đệm, chống đỡ cho bộ não khỏi bị tổn thương*.

* Sang-Hee Yoon and Sungmin Park, Trích từ bài báo “A Mechanical Analysis of Woodpecker Drumming” (Một phân tích cơ khí về tiếng gõ của chim gõ kiến), Tạp chí khoa học chuyên ngành Bioinspiration & Biomimetics 6.1 (Tháng Ba, 2011). Các hình minh họa có chất lượng tốt đầu tiên thể hiện lưỡi của chim gõ kiến được nhà giải phẫu người Hà Lan Volcher Coiter vẽ vào năm 1575.

Chẳng có lý do gì khiến bạn thực sự cần biết những thứ này. Nó là thông tin không có một chút ứng dụng nào trong đời sống của bạn, cũng như của Leonardo. Nhưng tôi thiết nghĩ, giống như Leonardo, người từng ghi mục “Mô tả cái lưỡi của con chim gõ kiến” vào một trong những danh sách việc cần làm phong phú và truyền cảm hứng đến kỳ lạ của ông, bạn cũng sẽ muốn biết điều này sau khi đọc cuốn sách về ông. Chỉ vì tò mò. **Sự tò mò thuần khiết**.

NHỮNG CUỐN SỔ TAY CỦA LEONARDO

Codex Arundel (khoảng 1492-1518), Thư viện Anh (British Library), London. Gồm 238 trang, thu thập từ nhiều cuốn sổ tay gốc khác nhau của Leonardo, chủ yếu viết về kiến trúc và cơ khí.

Codex Ashburnham, tập 1 (1486-1490) và 2 (1490-1492), Viện Pháp (l'Iinstitut de France), Paris, trước đây (và hiện lại một lần nữa) là tác phẩm của các tập sổ tay ở Paris A và B (Paris Ms. A và B). Những năm 1840, các tờ từ 81-114 của tập Paris Ms. A và các tờ từ 91-100 của Paris Ms. B đã bị Bá tước Guglielmo Libri đánh cắp. Ông ta bán chúng cho Ngài Ashburnham vào năm 1875, ông này đã trả chúng lại Paris vào năm 1890. J. P. Richter, trong khi biên soạn lại các cuốn sổ tay, thường nhắc đến nó bằng tên gọi các tập Sổ tay Ashburnham nhưng sau này giới học giả vẫn trích dẫn theo số tờ từ tập Sổ tay ban đầu Paris Ms. A và Ms. B (Xem các tập sổ tay tại Paris bên dưới).

Codex Atlanticus (1478-1518), Thư viện Ambroisiana, Milan. Tập hợp nhiều nhất các trang sổ tay của Leonardo, hiện được sắp xếp thành mười hai tập. Các tờ được đánh số thứ tự mới trong một lần phục chế vào cuối thập niên 1970. Chúng thường được trích dẫn theo kiểu cũ/kiểu mới.

Codex Atl./Pedretti - Carlo Pedretti, **Leonardo da Vinci Codex Atlanticus: A Catalogue of Its Newly Restored Sheets** (Sổ tay Codex Atlanticus của Leonardo da Vinci: Biên mục các trang mới được phục chế, Giunti, 1978).

Codex Forster, tập 1-3 (1487-1505), Bảo tàng Victoria và Albert, London. Ba tập này bao gồm năm cuốn sổ tay bỏ túi, chủ yếu là về cơ khí, hình học và sự biến đổi các hình khối.

Codex Leicester (1508-1512), nhà riêng của Bill Gates gần Seattle, Washington. Gồm bảy mươi hai trang chủ yếu là về Trái Đất và các dòng chảy.

Codex Madrid, tập 1 (1493-1499) và tập 2 (1493-1505), Thư viện Quốc gia Tây Ban Nha (Biblioteca Nacional de Espana, Madrid). Được phát hiện trở lại vào năm 1966.

Codex on the Flight of Birds (Sổ tay về Hoạt động bay của chim, khoảng 1505), Thư viện Reale, Turin. Ban đầu là một phần của Paris Ms. B. Một

bản sao cùng bản dịch hiện ở trên trang web của Bảo tàng Smithsonian Air and Space, http://airandspace.si.edu/exhibitions/codex.

Codex Trivulzianus (khoảng 1487 - 1490), Lâu đài Sforza, Milan. Một trong những bản chép tay đầu tiên của Leonardo, hiện gồm năm mươi lăm tờ.

Codex Urbinas Latinus, Thư viện Vatican. Gồm tuyển tập từ nhiều nguồn tài liệu chép tay khác nhau, được Francesco Melzi sao chép và tập hợp lại vào khoảng năm 1530. Một phiên bản rút gọn đã được xuất bản tại Paris vào năm 1651 mang tên **Trattato della Pittura** hay **Lý thuyết hội họa**.

Leonardo on Painting (Leonardo bàn về hội họa), Martim selected Martin Kemp và Margaret Walker tuyển chọn và dịch (Yale, 2001). Hợp tuyển một phần dựa trên tập Sổ tay Codex Urbinas, các đoạn viết tay mà Leonardo dự định sẽ đưa vào cuốn sách về lý thuyết hội họa của mình.

Leonardo Treatise/Pedretti = Leonardo da Vinci, Carlo Pedretti biên tập, các bản phiên âm quan trọng của Carlo Vecce (Giunte, 1995; xuất bản lần đầu năm 1651). Dựa trên tập Sổ tay Codex Urbinas. Số trang ghi theo sự sắp xếp của Pedretti.

Leonardo Treatise/Rigaud = Leonardo da Vinci, **A Treatise on Painting** (Leonardo da Vinci, Một lý thuyết hội họa), John Francis Rigaud dịch (Dover, 2005; xuất bản lần đầu năm 1651). Dựa trên tập Sổ tay Codex Urbinas.

Notebooks/Irma Richter = Leonardo da Vinci Notebooks (Tạm dịch: Các cuốn sổ tay của Leonardo da Vinci), Irma A. Richter tuyển chọn, phiên bản mới do Tereza Wells biên tập với lời tựa của Martin Kemp (Oxford, 2008; xuất bản lần đầu 1939). Irma Richter là con gái của J. P Richter (xem bên dưới). Phiên bản này là bản hoàn thiện và tuyển chọn từ tác phẩm của cha bà, có cập nhật thêm các dẫn giải của Wells và Kemp.

Notebooks/J. P. Richter = The Notebooks of Leonardo da Vinci (Các cuốn sổ tay của Leonardo da Vinci), do Jean Paul Richter tập hợp và biên soạn, 2 tập. (Dover, 1970; xuất bản lần đầu năm 1883). Các tập sách này chứa các bản phiên âm lại bằng tiếng Ý và bản dịch tiếng Anh đặt cạnh nhau, gồm rất nhiều hình minh họa của Leonardo cùng các chú thích và dẫn giải.

Tôi trích dẫn số đoạn giống như Richter, từ 1 tới 1566, vẫn thống nhất với rất nhiều phiên bản do ông tập hợp. Phiên bản song ngữ hai tập của Dover cũng có tên và số trang giống tập sổ tay gốc của Leonardo.

Notebooks/MacCurdy = Edward MacCurdy, The Notebooks of Leonardo da Vinci (Tạm dịch: Các cuốn sổ tay của Leonardo da Vinci Cape, 1938). Rất nhiều phiên bản sẵn có trên mạng Internet. Số đoạn trích theo cách đánh số Mac Curdy.

Paris Manuscripts (Paris Ms., Các tập sổ tay tại Paris), Viện Pháp (l'linstitut de France), bao gồm các tập A (được viết từ 1490 - 1492), B (1486-1490), C (1490-1491), D (1508 -1509), E (1513 -1514), F (1508-1513), G (1510-1515), H (1493 – 1494) I (1497-1505), Kl, K2, K3 (1503-1508), L (1497-1502), M (1495- 1500).

Bộ sưu tập Hoàng Gia (Royal Collection), Lâu đài Windsor. Các tài liệu về Leonardo trong Danh mục lưu trữ của Bộ sưu tập Hoàng Gia (Royal Collection Inventory, RCIN) có số 9 ở đằng trước.

Other Frequently Cited Sources: Các nguồn trích dẫn khác

Anonimo Gaddiano = The Anonimo Gaddiano or Anonimo Magliabecchiano, in "Life of Leonardo," translated by Kate Steinitz and Ebria Feinblatt (Los Angeles County Museum, 1949), 37, and in Ludwig Goldscheider, Leonardo da Vinci: Life and Work (Phaidon, 1959), 28.

Arasse = Daniel Arasse, Leonardo da Vinci (Konecky, 1998).

Bambach Master Draftsman = Carmen C. Bambach, ed., Leonardo da Vinci Master Draftsman (Metropolitan Museum of New York, 2003).

Bramly = Serge Bramly Leonardo: The Artist and the Man (HarperCollins, 1991).

Brown = David Alan Brown, Leonardo da Vinci: Origins of a Genius (Yale, 1998).

Capra Learning = Fritjof Capra, Learning from Leonardo (Berrett-Koehler, 2013).

Capra Science = Fritjof Capra, The Science of Leonardo (Doubleday, 2007).

Clark = Kenneth Clark, Leonardo da Vinci (Penguin, 1939; revised edition edited by Martin Kemp, 1988).

Clayton = Martin Clayton, Leonardo da Vinci: The Divine and the Grotesque (Royal Collection, 2002).

Clayton and Philo = Martin Clayton and Ron Philo, Leonardo da Vinci: Anatomist (Royal Collection, 2012).

Delieuvin = Vincent Delieuvin, ed., Saint Anne: Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece (Louvre, 2012). Catalogue of the exhibition at the Louvre, 2012.

Fiorani and Kim = Francesca Fiorani and Anna Marazeula Kim, "Leonardo da Vinci: Between Art and Science," University of Virginia, March 2014, http://faculty.virginia.edu/Fiorani/NEH-Institute/essays/.

Keele and Roberts = Kenneth Keele and Jane Roberts, Leonardo da Vinci: Anatomical Drawings from the Royal Library, Windsor Castle (Metropolitan Museum of New York, 2013).

Keele Elements = Kenneth Keele, Leonardo da Vinci's Elements of the Science of Man (Academic, 1983).

Kemp Leonardo = Martin Kemp, Leonardo (Oxford, 2004; revised 2011).

Kemp Marvellous = Martin Kemp, Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man (Harvard, 1981; revised edition Oxford, 2006).

King = Ross King, Leonardo and the Last Supper (Bloomsbury, 2013).

Laurenza = Domenico Laurenza, Leonardo's Machines (David and Charles, 2006).

Lester = Toby Lester, Da Vinci's Ghost (Simon and Schuster, 2012).

Marani = Pietro C. Marani, Leonardo da Vinci: The Complete Paintings (Abrams, 2000).

Marani and Fiorio = Pietro C. Marani and Maria Teresa Fiorio, Leonardo da Vinci: The Design of the World (Skira, 2015). Catalogue of the Palazzo Reale exhibition, Milan, 2015.

Moffatt and Taglialagamba = Constance Moffatt and Sara Taglialagamba, Illuminating Leonardo: A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (Brill, 2016).

Nicholl = Charles Nicholl, Leonardo da Vinci: Flights of the Mind (Viking, 2004).

O'Malley = Charles D. O'Malley, ed., Leonardo's Legacy (University of California, 1969).

Payne = Robert Payne, Leonardo (Doubleday, 1978).

Pedretti Chronology = Carlo Pedretti, Leonardo: A Study in Chronology and Style (University of California, 1973).

Pedretti Commentary = Carlo Pedretti, The Literary Works of Leonardo da Vinci: Commentary (Phaidon, 1977). A two–volume set of notes and comments on Leonardo's notebooks and J. P. Richter's compilation.

Reti Unknown = Ladislao Reti, ed., The Unknown Leonardo (McGraw–Hill, 1974).

Syson = Luke Syson, Leonardo da Vinci, Painter at the Court of Milan (National Gallery of London, 2011).

Vasari = Giorgio Vasari, Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects (first published in 1550, revised in 1568). Available in multiple print and online editions. Margot Pritzker provided me with an original copy of the corrected edition and some scholarship surrounding it.

Wells = Francis Wells, The Heart of Leonardo (Springer, 2013).

Zöllner = Frank Zöllner, Leonardo da Vinci: The Complete Paintings and Drawings, 2 vols. (Taschen, 2015). Vol. 1 for paintings, vol. 2 for drawings.